

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2006

52. Jahrgang

Martin A. Hainz Paul Celan und Friederike Mayröcker ■ *Dominik Paß*

Thomas Bernhard ■ *Leopold Federmair* Elfriede Jelineks »Lust« ■

Zsuzsa Selyem Imre Kertész und Thomas Mann ■ *Brigitte Prutti*

Ingeborg Bachmann und Terézia Mora ■ *Axel Dunker* Zu Thomas

Meineckes »Tomboy« ■ *Wolfram Malte Fues* Die Gedächtnismetapher

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2006

52. Jahrgang

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

Passagen Verlag

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

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à € 20,-)
beträgt € 80,-;
Einzelheftpreis € 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

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

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

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-173
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Arndt, Susan, Dr. – Lychener Straße 51, D-10437 Berlin
Dunker, Axel, Dr. habil. – Universität Wien, Institut für Germanistik, Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, A-1010 Wien
Federmaier, Leopold – Minami Ibaraki Green Maison 301, Tennou 2-8-24, Ibaraki-shi 567-0876, Japan
Fues, Wolfram Malt, Prof. Dr. – Aeschstraße 3B, CH-4202 Duggingen
Gumpert, Grogor, Dr. habil. – Motzstraße 18, D-10777 Berlin
Hainz, Martin A., Dr. – Beim Spitzerriegel 2/33, A-2500 Baden
Kirsch, Sebastian – Schützenstraße 153, D-44795 Bochum
Kowalczyk, Ilko-Sascha, Dr. – Lychener Straße 51, D-10437 Berlin
Kwaschik, Anne – Mühsamstraße 63, D-10249 Berlin
Paß, Dominik, Dr. – Sibyllastraße 19, D-45136 Essen
Prutti, Brigitte, Prof. Dr. – University of Washington, Department of Germanics, Seattle, WA 98195, Box 353130
Selyem, Zsuzsa, Dr. – Alea Baita 8/40, RO-400 427 Cluj-Napoca
Sent, Eleonore – Amalienstraße 102, D-46537 Dinslaken
Wagner, Walter, Dr. – Mühlbachweg 14, A-4050 Traun
Weidner, Daniel, Dr. – Brunnenstraße 39, D-10115 Berlin

Redaktionsschluss: 1. November 2005

Inhalt

<i>Martin A. Hainz</i> Schwarze Milch zu schreiben. Paul Celan und Friederike Mayröcker	5
<i>Dominik Paß</i> »Denken heißt scheitern, denke ich.« Die Paradoxien, Wiederholungsfiguren und der Realitätsgehalt der Texte Thomas Bernhards	20
<i>Leopold Federmair</i> Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks »Lust«	50
<i>Zsuzsa Selyem</i> Der Roman, in dem »die Neunte Symphonie zurückgenommen worden sei«. Über die Funktion der Rücknahme in den Romanen »Liquidation« von Imre Kertész bzw. »Doktor Faustus« von Thomas Mann	63
<i>Brigitte Prutti</i> Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora	82
<i>Axel Dunker</i> »Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten«. Pastiche, Sampling und Intertextualität in Thomas Meineckes Roman »Tomboy« .	105
<i>Wolfram Malte Fues</i> Die Gedächtnismetapher	119

Diskussion - Rezensionen

<i>Anne Kwaschik</i> »Es müssen Häresien sein«. Erinnerung an Friedrich Heer aus Anlaß des Erscheinens der »Ausgewählten Werke in Einzelbänden«	131
<i>Sebastian Kirsch</i> Notizen zum gestischen Schreiben. Zu Brechts »Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen«	138
<i>Susan Arndt, Ilko-Sascha Kowalczyk</i> Alexander Honold, Klaus R. Scherpe (Hg.): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit	144
<i>Daniel Weidner</i> Friedrich Wilhelm Graf: Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur	149
<i>Walter Wagner</i> Sabine van Wesemael: Michel Houellebecq. Le plaisir du texte	153
<i>Gregor Gumpert</i> Gernot Krämer: Marcel Schwob. Werk und Poetik	155
<i>Eleonore Sent</i> Rainer Noltenius (Hg.): Bertolt Brecht und Hans Tombrock. Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil	157

Martin A. Hainz

Schwarze Milch zu schreiben

Paul Celan und Friederike Mayröcker

I. So heikel es ist, Texte als einander verwandt zu bezeichnen – es stimmt ja selbst im Falle erklärter Wahlverwandtschaften keineswegs immer –, so spannend sind die Resultate einer solchen Konfrontation, wo sie gerade auch die Differenzen nicht außer Acht läßt, die der Nähe des einen Werks zum anderen zum Trotz doch bestehen. Ein Fall einer Nähe bei doch größten Unstimmigkeiten der Poetologie scheinen die Texte einerseits Paul Celans und andererseits Friederike Mayröckers darzustellen.

Seitens Paul Celans, so ist zuallererst auf der Ebene des Kommentars festzuhalten, finden sich keine Spuren der ihm lyrisch Verwandten – umgekehrt allerdings ist Celan in Mayröckers Œuvre namentlich präsent.¹ Auch ein biographischer Berührungspunkt ist rekonstruierbar, und zwar in der Zeitschrift *Der Plan*, in dessen letzter Nummer sowohl Paul Celan als auch Friederike Mayröcker publizierten.² Ein Treffen zu dieser Zeit ist unwahrscheinlich, anzunehmen jedoch, daß sich später ein Kontakt ergeben hat.

Eine Verwandtschaft ist damit freilich nicht nachgewiesen; gerade Celan stand mit vielen in Kontakt, die mit seiner Position Unvereinbares vertraten – beispielsweise Heidegger –, die wenig zwingende Logik des Biographischen greift also kaum. Und die Erwähnung Celans wird dadurch relativiert, daß Friederike Mayröcker eine obsessive Zu- und Aneignerin ist, auffälliger sind in Friederike Mayröckers Werken beispielsweise die Referenzen, die besagen, Derrida habe eine Rolle bei der Entstehung ihrer Texte gespielt: Die Autorin schreibt explizit, »ich kann mich verständigen, ich kann mich nicht verständigen, [...] mit Derrida sofort«³ – und zitiert Derrida an anderer Stelle, was von vielleicht noch größerer Intimität ist: »Derrida sagt: ›. . . es braucht ja Band und Knoten, um einen Schritt zu tun . . .‹«⁴. So findet sich viele Male natürlich Ernst Jandl, dem Friedrike Mayröcker schließlich ein Requiem schrieb.⁵ Klaus Reichert ist »zum 60. Geburtstag«⁶ ein Poem zugeeignet. Elisabeth von Samsonow und Leonardo da Vinci kommen unter anderem in einem Gedicht zusammen vor.⁷ Die Liste der in diese Dichtung Eingegangenen ließe sich fortsetzen, wenngleich nicht nach Belieben. Sie ist exzerprierwürdig: So heißt es bei ihr, sie brauche nicht mehr »viele Möbel [...] die heilige Jungfrau vom Pfeiler, ein Tisch, zwei Stühle, ein Bratofen, sechzig Kerzen«⁸ – das müsse reichen. Bei Goya findet sich ein

Brief ähnlichen Wortlautes; er brauche nicht mehr »viele Möbel [...] mir scheint, daß neben einem Stuch der Heiligen Jungfrau Maria vom Pfeiler, einem Tisch, fünf Stühlen, einer Bratpfanne, einer Weinflasche, einer Gitarre, einem Bratofen, einer Kerze alles andere überflüssig ist.«⁹

II. Indes eint doch schon dieses Prozedere Celan und Mayröcker – das Datieren, das so zentral für Celan ist, daß er es an zentraler Stelle seiner Poetologie anführte: das Gedicht bleibe »seiner Daten eingedenk«¹⁰, heißt es bei ihm.

Dieses Datieren deliriert freilich über seinen Gegenstand, seine Quelle, seine Ressource – und zwar bei Celan ebenso wie bei Mayröcker; hier werden Versatzstücke an- und eingeführt, doch wovon sie Spur im neuen Text seien, das ließe sich nur beantworten, wenn es im Text *Punkte* gäbe, allein: Es gibt »gerade keine Punkte im Text«¹¹, sondern Verknüpfungen, »unmittelbar geteilt(e)«¹² (Un-)Punkte... Schon an diesem Punkt ist dabei evident, daß man es also mit Fremdem, doch niemals mit einer Form des Plagüierens zu tun hat, ein Hinweis, der aufgrund der Claire Goll-Affäre nicht unterbleiben darf.¹³

Die Texte Celans und der Mayröcker verlieren ihr Gegenüber – und sich in ihm. Zugleich verlieren diese Texte nie ihre Unverwechselbarkeit. Vielmehr finden sie sich, wo sie sich zu verlieren scheinen; und das tun sie exzessiv. Das Ich ist, weil es sich um seines Gegenübers willen sucht – und nicht nur sich, sondern auch seine poetischen Ressourcen, die erst in der Ahnung ihres Unzureichens dies und nicht als Ressourcen das Unpoetische schlechthin sind: *Liebesgedicht unausgesprochen*¹⁴ heißt eines der Gedichte, ein anderes beginnt ratlos – »wenn du es bist bin ich nicht sicher ob ich es bin«¹⁵ ...

Das ist ganz Mayröcker, erinnert aber frappant an Celans Verse:

Die Liebe löscht ihren Namen: sie
schreibt sich dir zu.¹⁶

Über dieses Zitieren wurde viel gesagt – von Celan, von Mayröcker, zuvor vom seitens Celans als Bruder oder sogar frühere Existenz empfundenen Ossip Mandelstam: »Das Zitat ist kein Exzerpt. Das Zitat ist eine Zikade. Daß sie verstummen, ist Eigenart beider.«¹⁷

»Es schießt zusammen«¹⁸, Mayröckers Texte sind in resonanter Nähe zu jenen Celans, der unter anderem ein Gedicht *Coagula* betitelte. Die Dichterin schreibt auch: »Die Montage ist für mich wichtig, die Montage bringt mir so einen Geschmack oder einen Geruch oder irgendetwas her von etwas ganz Fremdem, das nicht in mir ist, und das fließt dann ein [,] und kann sich zu etwas Neuem kristallisieren.«¹⁹

Noch präziser ist die rat- und rastlose Formel Paul Celans: »Zitiert? Nein, diese Worte kommen vor.«²⁰ Sie zeugen von etwas, doch »manchmal weiß ich

nicht mehr wo es herkommt, okkulte Zitate oder was²¹, »ich exzerpiere ja ununterbrochen²². Bezeichnend ist, daß Celans Rat, *immerzu nur zu lesen*, kolportiert ist, doch nicht, *was* Celan zufolge zu lesen sei: »Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst!²³

Die Worte sind nicht angekommen und auch auf keine Quelle zu beziehen, stehen *dazwischen*, zeugen unbezeugt:

Niemand
zeugt für den
Zeugen.²⁴

Das Gedicht »spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk [...] – es spricht²⁵, »von sich selber in seiner Einmaligkeit und von dem Zeugnis, von dem jedes Gedicht zeugt.«²⁶

III. So tauchen Versatzstücke auf und werden in der Folge neu lesbar, so Goya, so aber auch andere Texte – und im Falle Mayröckers sind Texte inkludiert, die von Celan oder aus seinem weiteren Umfeld, etwa seiner nicht Freundin, doch Bekannten Rose Ausländer stammen, von der wiederum Celan eine seiner bekanntesten Metaphern entlehnte.

Als Beispiel dieser legierten Texte, die alles sein wollen und alles sind, sei ein Bild vorgestellt: »Füllfedern, [...] mit warmer Milch gefüllt²⁷.

Das ist so *viel*, fast *zuviel*. Es ist das Bild des Trostes – sozusagen auch Trost der *schwarzen Milch*. Es ist »Schmerz- / milch²⁸, man kann sich dessen wohl gewiß sein. Es ist aber auch ein Bild der Schrift (»Milch zum Schreiben²⁹), die ja *nie ganz* und *nie allen* lesbar ist – hier, da sie weiß auf den Bogen Papier geschrieben wird, ist sie geheim: »Sicher auch ist's, und es täuscht das Auge, wenn man den Brief mit / Milch schreibt, die frisch ist; streu dann Kohlenstaub drüber und lies.«³⁰ Bei Derrida findet sich die Idee »weißer und stummer Schrift.«³¹ Oder ist diese Schrift doch lesbar?

SCHWARZE Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken³²...?

Es ist eine »Milch aus Mond und Mohn.«³³ Vielleicht schreibt man »Mohn und Gedächtnis³⁴ auch mit dem »Blutstropfen Mohn³⁵? Wie angedeutet, ist die *schwarze Milch* schon ein Datum: »Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit / strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein. / Sie speist mich eine lange, trübe Zeit / mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.«³⁶ Rose Ausländer, von der diese Verse stammen, soll Chalfen zufolge – einiges spricht aber gegen seine Darstel-

lung – gesagt haben, es sei »die Metapher ›schwarze Milch‹ [...] ein Teil von ihm [von Celan, M. H.] geworden.«³⁷ Sie wandert von ihm weiter, zum einen, doch das sei nur am Rande erwähnt, zurück zu Rose Ausländer, die in ihrem Gedicht *In Memoriam Paul Celan* diesen über seine poetische Tätigkeit an der verlorenen Mutter konkretisiert: »vom Sohn genährt / mit Schwarzmilch«³⁸; zum anderen aber gelangt die Wendung zu Friederike Mayröckers Ausruf: »Schmerz- / milch / hilf!«³⁹

Und während sich so eine Metaphernwanderung, ein »Milch-Geäder«⁴⁰ entfaltet, ist doch schon alles verkehrt; längst ist das Bild ein falsches geworden, da auf der ersten aller Ebenen mit diesen *Füllfedern* der Mayröcker ganz anderes geschieht: Sie werden – da mit einem Kolben versehen – als Pipetten gebraucht, um *Fledermäuse* mit jener *warmen Milch* zu füttern.⁴¹

IV. Neben der Aporie, die sich so aus dem verdunkelten Weiß der Milch entwickelt, besteht auch das Gegenteil, wiederum von der in der Literaturgeschichte wohl noch immer unterschätzten Rose Ausländer:

Wie schön
Asche blühen kann
im Blut⁴²

– die Asche anagrammiert sich zur Achse der Poesie und ihrer Hoffnung: »Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz«⁴³, schreibt Adorno, aber ebenso, es sei »Hoffnung [...] am ehesten bei den trostlosen«⁴⁴ Kunstwerken. Es geht folglich um »eine ›grauere‹ Sprache«⁴⁵, die den Geschmack der Asche im Kuß, der jede Sprache als Übertragung – auch innerhalb *eines* Idioms, wenn es das gibt – ist, fühlt: *Übertragung* ist die eine »Tongue in the mouth of the other«⁴⁶ und muß dabei »the bitter taste of the cinder [...] on the tongue«⁴⁷ fühlen; es geht um eine *grauere Sprache*, die dies fühlt und verhandelt, die geprägt ist von der »leuchtende(n) Spur«⁴⁸, welche eine solche gerade als »schraffierter / stäubender Angsttraum«⁴⁹ zu sein vermag. Mayröcker beläßt eine »Schattenspur«⁵⁰, den »flüchtigelr(n) Schatten«⁵¹, schreibt: »So... ein... Schatten... ist... der... Mensch!«⁵²

Dem entsprechen Celans »Gedankenschatten«⁵³, »Denkschatten«, »Schmerz, als Wegschneckenschatten.«⁵⁴ In einem sehr präzise zur Doppeldeutigkeit hingestalteten Gedicht von Rose Ausländer, das eine ausgedehnte Deutung verdiente, heißt es zur »Todfeindin Sonne«⁵⁵: »Kein Schatten / führt hinters Licht«⁵⁶ ... Am Ende dieses Wegs steht wieder eine entlehnte, ureigene Formel der Mayröcker: »(blühende Asche -)«⁵⁷, in der Urne der Klammern bewahrt. Sie erfordert das poetische Vermögen, »SCHWARZES VON SCHWARZEM zu unterscheiden«⁵⁸.

V. Es stellt sich die Frage, welche Richtung dabei aktualisiert werde – von Celan einerseits und Mayröcker andererseits. Im Falle Celans ist es ein Sprachreinigungsprozess, freilich nicht mit dem Ziel, eine neue Eigentlichkeit zu finden, sondern zu zeigen, wie verquer das *Eigentliche* ist, das, naturhaft scheinen wollend, immer ganz und gar Konzept ist.

Ehe also von seiner *Hermetik* zu sprechen ist, die das Geheimnis bewahrt und weitergibt, daß Sprache ihre Welt gebiert und zugleich das Andere in sich gebiert, also nur dort präzise ist, wo ihre Zwei- und Mehrdeutigkeit unmaskiert ist – von einer solchen »Mehrdeutigkeit ohne Maske«⁵⁹ spricht Celan selbst –, ist also vom de(kon)struktiven Polemiker und Satiriker Celan zu reden. Gerade an Celans wohl bekanntestem Gedicht ist dies besonders zu zeigen, an seiner »lesebuchzerschlissene(n)«⁶⁰ *Todesfuge*. Celan polemisiert und ist ein geradezu orthodoxer Häretiker – er »hoffte, bis zuletzt lästern zu können«⁶¹. Dies hat als Grundstruktur in seinem Œuvre etwa Bollack erkannt.⁶² Die *Todesfuge* ist diesbezüglich keine Ausnahme, sie spielt mit dem, was ihr die Tradition gab, und sie spielt mit dessen Rezeption, aber auch mit der eigenen: Diese nahm die tragende Antithese von *wir* und *er* selten philologisch beim Wort, bemühte eine Synthese, doch *tertium non datur*, »wir schaufeln«⁶³ und »er spielt«⁶⁴. Von der sich auflösenden Zeit abgesehen, die aus dem geordneten Rückblick der *Todesfuge* von Beginn an etwas macht, das nicht Mimesis heißen werden darf, ist freilich dies das an ihr Zentrale – und in der Folge, daß all das Kulturgut, das sie in sich trägt, Bild eines Rezeptionsunvermögens ist.

Das einigermäßen schlecht bekannte lautere *Gretchen* erinnert, bei Celan zum Strukturprinzip erhoben, sogleich an die Unschuld, die *Gretchen* ja auch ist – im Kulturgedächtnis, weniger freilich bei Goethe.⁶⁵ Noch schlechter ist nur die hebräische Tradition bekannt, und zwar nicht zuletzt jenen, die die Bibel als Christen so lesen, als gäbe es darin Celans *Sulamith* nicht: Das »*Christentum hatte eine Funktion: die [...] Germanen zu [...] barbarisieren*«⁶⁶, so heißt es bei ihm denn auch...

Halb oder gar nicht bekannte Versatzstücke ergeben in dieser Fuge einen Kulturholismus, der persifliert, was seine Leser in der *Todesfuge* ernstlich gegeben sehen wollen. Ein ständiges Fortsetzen von Kultur, die an sich affirmiert nur steten Rekurses und Konservierens bedarf, prägt ja auch den »Mann [...] der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland«⁶⁷; dieser Mann recurriert auf das absolute – von seinen Möglichkeiten *abgelöste* – Gedicht des *deformierten* Heinrich Heine: »Denk' ich an Deutschland in der Nacht, / Dann bin ich um den Schlaf gebracht«⁶⁸ ...

VI.

SCHWARZE Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken⁶⁹

Mit diesen Versen beginnt ein nicht zuletzt polemischer Text, geradezu Persiflage der Anbindung nationalsozialistischen Lebensvollzugs an eine Kultur, an die diese *Praxis* nicht geglückt anzuschließen war, die sich aber – so gewiß ein zentraler Vorwurf der Poetik Celans – kaum darauf verstand, diesen Anschluß als unmöglichen auch zu verhindern: *nicht zuzulassen*. Es ist falsch, auch jener Dichtung, die in der *Todesfuge* allenthalben durchschimmert, diese gezeigte und gleichsam bewiesene Schuld anzulasten, die Liebhaber der zur Rezipierbarkeit entstellten Texte aber, die für Unvereinbarkeiten blind waren, trifft der Vorwurf gewiß.

Noch jenseits der Motive und Wendungen ist dieses polemische Moment zu erkennen – so ist auch die oft bemerkte musikalische Struktur, die der *Todesfuge* eine Liedhaftigkeit verleiht, gewiß nicht anders als zweischneidig zu begreifen. Man mußte sich bereits die (und der) Frage stellen: Welcher Art soll die Musik sein, nach der die Juden das Folterkarussell ihrer selbst sein sollen? Ist es nicht evident, daß die *Todesfuge* auch ihr Bild abgibt? Schon die Amphibrache, die den Ernst der Trochäen untergraben, bringen den Totentanz – traditionsbewußt, nämlich wie seit Goethes *Totentanz* – in Gang. Gewiß ist das Prinzip der Verdichtung zu vermerken, das folgerichtig nach dreifacher Durchführung und zweimaligem Intermezzo zur *Engführung* führt. Gewiß aber auch ist die *Fuge* in einem anderen Sinne zu lesen – man kann es und muß es, man kann und muß sie auch als den Bruch lesen, der die *fuga*, die *Flucht* aus diesem verblendeten Kultur-Holismus wenigstens denkbar macht. Vielleicht schwingt sogar jenes Horaz-Zitat mit, welches das unkritische Befolgen von Regeln und Vermeiden von Fehlern schilt: »In vitium ducit culpae fuga«⁷⁰ ...

Die Liedhaftigkeit betreffend, die dann noch immer als triftiges Problem besteht, ist wohl aber auf Benjamins Notiz zu rekurrieren: Er spricht von der »Todeskrisis einer ganzen Gattung von Lyrik [...]. Des Liedes nämlich. Denn das Lied [...] ist doch selbst in seinen erhabensten Lauten diesem rechtzeitig-zeitweiligen Verstummen gerade jetzt ausgeliefert.«⁷¹

Es singt sich nicht mehr recht; was noch *Lied* ist, ist »Lied [...] in seinem hohlsten Nachklang«⁷². Wie die Metrik, so ist auch der Reim schließlich verkehrt: »Sein Auge ist blau / er trifft dich genau.« Die poetische Routine korrespondiert grausig der Routine des Ermordens.«⁷³

Die *Todesfuge*, so läßt sich also zusammenfassend sagen, macht im Schillern ihres rhetorischen und poetischen Rüstzeugs, das vielfach – und offenbar miß-

verstehend – bewundert wurde, also dies augenfällig: die Hinfälligkeit ihrer selbst, das Falsche der Sprache, die sie in sich zu einem Opferchor verflücht, welcher gleichsam ironisch vorwegnimmt, daß der Kunstgenuß durch eine *Lappalie* wie *Auschwitz* nicht sich irritieren lassen würde. Wie Heines *Lorelei* hätte auch Celans *Todesfuge* schwerlich Popularität erlangt, wäre sie richtig gelesen worden: als Polemik gegen ein *Unvermögen* (nicht nur, aber vor allem der Deutschen) *zur Kultur*. Beide Gedichte sind Abgesänge auf die Hoffnung, Multikulturalität könne glücken, da der Gastgeber / Deutsche als Inbegriff einer unreflektiert zum Monstrum sich auswachsenden Kultur nicht anders könne, als das Andere entweder in der *freundlichen Assimilation* in seiner Essenz oder aber überhaupt in seiner Existenz auszulöschen – dem Judentum konkret in der Zwangstaufe oder aber der (zuletzt industriell angelegten) Tötung zu *begegnen...* Das Gedicht Celans ist folglich die Demontage jedweder *meisterlicher Kunst*, die affirmativ einer Technik kunstfertig sich zu bedienen wüßte. Der Umstand, daß der *Todesfuge* zuletzt widerfuhr, was sie gleichsam problematisiert – dies geschah vor allem durch jene, die (dem *Deutschen* der *Todesfuge* gleich) nun statt Heines Celans Worte unbedarft im Munde führen und deren Kunstfertigkeit loben –, ist ihre paradoxe Vollendung in der Rezeption, was gleichwohl Celan schockiert haben muß: »Ich habe jetzt wieder mit den Nazis zu tun, diesmal haben sie sogar die *Todesfuge* – haben sie die Gräber geschändet.«⁷⁴

VII. Nicht anders ist es mit späteren Gedichten Celans – etwa bei *Weggebeizt*.⁷⁵ »Ganz und gar nicht hermetisch«⁷⁶ im Sinne eines poetischen Hermetismus ist dieses Poem, allenfalls als hermetisch und absolut wird darin stringent und klar das Schweigen der Opfer gezeigt, in einer Polemik wider das eigentliche Sprechen, worin eben dieses Schweigen ausgespart bleibt, das Gespräch unter- und abgebrochen ist. Das Gedicht beeinsprucht darum das »Mein- / gedicht«⁷⁷, worin *Mein-* ja sowohl ein possessives Verhältnis als auch eine Lüge anspricht, denn ein solches Gedicht ist nichtig, ein »Genicht«⁷⁸ vor dem »Büßerschnee«⁷⁹, der pyramidale Eisspitzen bezeichnet – *Stelen aus Schnee* gewissermaßen, die einem unendlichen, den Opfern von *Auschwitz* ja vorenthaltenen Gräberfeld gleichen.⁸⁰

Der »Atemkristall«⁸¹ erscheint wie der Büßerschnee nur auf den allerersten Blick als eine verschlossene Reminiszenz an die Romantik; auch er widerlegt – und noch deutlicher – jede Rede, die authentisch Zeugnis ablegen will von jenen, denen der *Atemkristall* Zyklon B (in Form kleiner Kristalle in luftdicht verschlossenen Behältern zu den Vernichtungslagern geliefert⁸²) die Sprache und den Atem nahm.

Diese bittere Polemik ist eine, die sich selbst aufzehrt, und mit sich den treuen Leser. Wer dieser Kultur ein naiver Verehrer ist, hat sie wie vielleicht die

Majorität der Leser Celans verraten – »Treue zum Werk ist der Gehorsam () der schließlich das Werk zerstört.«⁸³ Dennoch, trotz ihrer autodestruktiven Züge verfolgte Celan diese Poetologie und also seinen Weg konsequent weiter; einen Weg, der Polemik und Melancholie zusehends ineinander verwob, um sich schließlich als *poetologisch irreversibel* zu erweisen: als »das sich buchstäblich zu-Tode-Sprechende.«⁸⁴

VIII. Diese polemische Ausrichtung wurde an Celans Gedichten nicht bemerkt, sie wurde vielmehr in der Lektüre – auch als *unangemessene* – wohl sogar aktiv unterdrückt. Genauso wäre es falsch, Mayröcker, zu der damit zurückzukehren ist, als eine ästhetisierende Autorin zu lesen, die als schöne Seele schreibt und lebt, lebt und schreibt. Das Moment der Verantwortung, das in der Kritik der holistischen Kultur bei Celan durchschimmert, prägt auch ihre Texte: Auch sie gestatten es weder sich noch dem Leser, sich hinter einer ein für allemal festgelegten Semantik zu verstecken, auch sie zwingen zur Antwort – denn »*immer stimmt alles ein biszchen nicht ganz*«⁸⁵ ... In diesem wunderbaren Satz, der einer Sentenz gleich einem Gedicht nachgestellt ist, ist der *Kontrapunkt* gegeben, den es nicht *gibt*. *Immer stimme alles*, aber nicht ganz, so heißt es – und darum heißt es auch, immer stimme alles nicht ganz: sondern ein bißchen; *nichts stimmt*, und dies stets, aber die Rede, die es konstatiert, sie stimmt dennoch, und zwar dort, wo sie in der *Einsicht* nicht sich *einrichtet* (*ein biszchen*)...

Wie die Gedichte Celans sind auch die Texte Mayröckers solche, die die naturhafte Bedeutung als solche in Zweifel ziehen, indem die Dichterin das Hohle der Ontologien zeigt, das Scheinlogische darin; und: indem sie unablässig neue Ontologien entwirft, neue Weltmodelle gibt, die in der Pluralität der möglichen Welten, aus denen man sich dann die beste aller möglichen picken kann, eben zur verantwortlichen Entscheidung zwingen. Das Mittel dazu ist die trügerische Evidenz, die aller Metaphysik zu eigen ist; Wendelin Schmidt-Dengler schreibt: »Wer auf Kausalität verzichtet, legt Wert auf Evidenzen«⁸⁶, die aber autodestruktiv den Text (und sich) an dem, was ihnen als Realität permanent entsteht, sich abarbeiten lassen.

Evidenz ist Organisationsprinzip weniger als dessen Tilgung (»poetisches Verhalten [...], das nicht mehr durch eine Poetik abzustützen ist«⁸⁷), ist eines nicht ohne das andere: »Der Gedanke an das Formale ist von Beginn an vorhanden. Nur ist in den früheren Fassungen alles jederzeit verschiebbar und eliminierbar. Die ersten Versionen fertige ich auch immer in Kleinschrift an.«⁸⁸ Die Minuskeln sind ein Bild dieses Flusses; und sie sind dieser selbst.

IX. Also konstruiert auch Friederike Mayröcker jene Achsen:

plötzliches Zurück
dir bleiben die Augen noch stecken,
sagte die Mutter, wenn ich probierte
den schielenden Blick, die
zusammengefalteten Augen.
Schaukelpferd Küchentür :
bis die Türklinke abriß,
die Tür aus den Angeln brach⁸⁹ ...

Das ist die Poesie als Poetik (und umgekehrt), ist die Tür, deren Durchschreiten nicht auf einen Nenner zu bringen ist – weshalb die stabile Achse des Durchgangs ihr Vorhandensein dem Bruch verdankt, der zweifach inadäquaten Lage. Dieser Schweben entspricht schon die typographische Extravaganz des Doppelpunktes, der als :- nicht aus der Sicherung des einen Terrains mit dem Neubeginn ins andere steht, sondern *inakzeptabel* schon *vom Fraglichen ins Fragliche* (*etc., undsoweiter* und all die anderen Phänomene, welche gegen die Dichte und Dichtung zu stehen scheinen, weisen auf diese Permanenz des Ausgesetzt-Seins freilich...) geratend *das* poetische Zeichen der Mayröcker sein möchte. Schon Sonnemann hat in einem *Lob der Interpunktionen* darauf verwiesen, daß »Wandelbarkeit«⁹⁰ es ist, was sich in der Achse des Doppelpunktes ausdrücken mag – bei Friederike Mayröcker wird dies sozusagen *real*. Über einen anderen Fall eigenwilliger Interpunktion schrieb einst Anders – über jene, die, indem sie *fehlt*, die Sprache in Döblins *Berlin Alexanderplatz* zum asyntaktischen Strom formt, »durch keinen Punkt beruhigt«⁹¹: »Kein Doppelpunkt perforiert die Einheit«⁹², hülfe aus der Sprache als einem Geschick – hier jenem Biberkopfs – zu der Sprache als einem Vermögen in bezug auf das Reale und Mögliche. Bei Mayröcker sind diese *Perforationen* gegeben, welche den Hang zur Permutation in dieser Dichtung andeuten und vom Leser einfordern.

Der Doppelpunkt besagt, daß kein Punkt ist – es gibt, wie gesagt, »gerade keine Punkte im Text«⁹³, sondern Verknüpfungen; die gleichfalls erwähnte Derrida-Paraphrase Mayröckers bezieht sich hierauf: »Derrida sagt: . . . es braucht ja Band und Knoten, um einen Schritt zu tun ..«⁹⁴ – das bezieht sich auf den Tod, die Erstarrung, die der Punkt ist, dessen Herauslösung aus dem Geflecht, das ihn zum unmittelbar geteilten Knoten macht, zu solcher *Paralyse*, was ja Auflösung bedeutet, führt.⁹⁵

X. Die Texte nicht allein Celans, sondern auch der Mayröcker sind somit nicht allein artistisch-ästhetische Phänomene, sondern auf eine sehr vermittelte Wei-

se einem Engagement verpflichtet. Die Texte beider sind nicht ohne Furor – »den Schmerz bitte nicht wegzuckern!«⁹⁶ Liesl Ujvary hat zwar Celan gründlich verkennend seine Dichtung als »Edelkitsch«⁹⁷ bezeichnet, doch in bezug auf Friederike Mayröcker den treffenden Lesevorschlag gemacht, man solle mancherlei darin nicht zuletzt »als bittere böse Tirade gegen [...] Österreich, das Abendland, das tägliche Fernsehen usw. usf.«⁹⁸ lesen, man muß auch auf Okopenkos Assoziation von Mayröcker mit den »Litaneien Hertha Kräftners«⁹⁹ verweisen. Diese Position hat sich freilich, so begründet sie auch ist, nicht durchgesetzt.

Das Engagement zielt auf die ästhetische wie moralische Verpflichtung des Lesens und Schreibens. Diese umfaßt, keine Endlösungen mehr zu formulieren; Celan und Mayröcker schreiben von einer *Nicht-Zusammenfaßbarkeit*. Deren Ausdruck ist die erwähnte Integration und Nicht-Integration von »okkulte(n) Zitate(n)«¹⁰⁰, die permanente Aneignung, die tatsächlich mehr Anfreumdung oder aber Zueignung ist.

Sie sind darin strikt anti-metaphysisch, insofern sie kein Telos und kein Ganzes mehr sich als zulässig gerieren lassen, das die Endlösung welcher Prägung auch immer doch wieder denkbar machte. Derrida sagte in einem seiner letzten Interviews von sich: »Ich habe nicht gelernt, den Tod zu akzeptieren.«¹⁰¹ Warum der Tod sozusagen objektiv inakzeptabel ist, das wissen die Texte Celans und Mayröckers; es ist ihr Geheimnis, das nicht wie jene *eigentlichen* Wahrheiten, gegen die diese Texte stehen, auszusagen und doch offenbar ist: in den poetischen Verfahrensweisen, die Celan und Mayröcker zu zwei vielleicht nicht sofort kenntlichen, doch *unbedingten* Verwandten machen.

XI. Bei all dieser Nähe besteht dennoch auch jene Differenz, die eingangs erwähnt wurde. Zum einen ist zu konstatieren, daß Celans Reaktion auf die totalitäre Sprache neben ihrer Persiflage wesentlich jene ist, das Schweigen, das sie zeitigt, hörbar zu machen – in einer Verknappung, einem Diskurs der Stille. Dagegen fließen Mayröckers Texte über, sind infinit, bringen die *okkulten* Quellen zum Überlaufen. Zum anderen sind die Texte Celans in ihrer Aggression bestimmter, ihr Bezugspunkt ist nicht nur allgemein das Verstummen der Möglichkeit in einer sprachlichen Finalisierung, sondern auch und vor allem ganz konkret die *Shoah*; Friederike Mayröckers Schmerz an der inakzeptablen Endlichkeit hat sich nie ein derart dominierendes Thema gefunden, wenn man vom Verlust Ernst Jandls absieht, der viele der jüngsten Texte natürlich prägt.¹⁰²

Während Celan – er erlebte, wie erwähnt, eine sein Zeugnis der Judenvernichtung zum Verstummen bringende Rezeption – ferner seinen Lesern nicht ohne Bitternis begegnen konnte, also nicht nur die Sprache der Schuldigen von einst desavouieren mußte, sondern ebenso die Diskurse seiner wohlmeinenden Verehrer, muß Friederike Mayröcker sich dem *Mythos Mayröcker* in ihren Texten nicht in dieser Deutlichkeit entziehen.¹⁰³

Das Datum ist bei beiden Verpflichtung. Doch hat Celan auch gezeigt, wie eine holistische Kultur ihre Daten zu zerstören vermag, wie jene, die »mit dem guten Gewissen der Schlechtigkeit«¹⁰⁴ verfahren, die virtuelle Anreicherung zum Teil einer Verantwortungslosigkeit in Schreiben und Denken machen: in einer »Totalsynthese [...] auf dem Nullpunkt der Intelligenz«¹⁰⁵, wogegen jene Poesie gerade steht, die von ihrem Anderen und sich als dessen Einmaligkeit, nämlich ihrer Verantwortung zeugt.¹⁰⁶ Dieses Problem besteht bei Friederike Mayröcker sozusagen *nur* indirekt, da die Qualität ihrer Lyrik zu einem eben verantwortungsvollen Zitieren und Datieren führt, sie aber andere Aneignungsformen nicht so exzessiv wie Celan allenthalben dekonstruktiv geißelt.

Das wird bei Jean Pauls Rolle für beide Dichter deutlich – er ist in den Texten sowohl Celans als auch Mayröckers ein intertextuelles Epizentrum. Bezeichnenderweise verbindet sich aber Celans Rezeption dieses Dichters etwa im Wort »Sprachgitter«¹⁰⁷ sogleich mit einer Politik: »Zerbrechen wir die Gitter des Schweigens«¹⁰⁸ – ein Imperativ von Bedeutung für Celan. Er, der diese Formulierung nicht gekannt haben muß, rezipierte angesichts der Psychiater, die konstatierten, er als Patient und Opfer sei für seine Depressionen selbst verantwortlich, welche eine Folge seiner Hypersensibilität oder Hysterie darstellten – »Sie sagen immer, daß das [nämlich das Erlittene, M. H.] zu lange her sei«, erzählte Celan¹⁰⁹ –, doch die Schriften Michel Foucaults vor allem zur Legitimität der Aussagen von als wahnsinnig Diagnostizierten.¹¹⁰ Seine Lyrik bestand in der Folge nicht unwesentlich darin, *akzeptable Formulierungen* in ihrer Barbarei und *unmögliche Gedanken* in ihrer Berechtigung zu zeigen; so deutlich spricht eine Politik aus den Zeilen Mayröckers nur selten.

Vor allem aber ergibt sich die Differenz zwischen Celan und Mayröcker präzise aus der konstatierten Nähe, *verantwortlich* zu schreiben, mit Benjamin: einer »Nachreife«¹¹¹ stattzugeben, die ein stringentes Weiterdenken und (wie bei Celan) die kritische Zuspitzung des *zu beantwortenden* Textes gleichermaßen bezeichnet. Wer nämlich *verantwortlich* schreibt, der schreibt verbindlich doch *seine* Antwort.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Friederike Mayröcker: *Mein Arbeitstirol. Gedichte 1996-2001*, Frankfurt/Main 2003, S. 113.
- 2 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Kontinuität, Tradition und Neubeginn. Zu Otto Basil*, in: *Profile*, Bd. I · 2/1998, S. 24.
- 3 Friederike Mayröcker: *Das Herzerreißende der Dinge*, Frankfurt/Main 1990, S. 7.
- 4 Friederike Mayröcker: *Reise durch die Nacht*, Frankfurt/Main 1984, S. 134.
- 5 Vgl. Friederike Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, Frankfurt/Main 2001, passim.
- 6 Mayröcker: *Mein Arbeitstirol*, S. 33.

- 7 Ebd., S. 95.
- 8 Mayröcker: *Reise durch die Nacht*, S. 76.
- 9 Jutta Held: *Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1980, S. 18.
- 10 Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt/Main 1986, Bd. III, S. 196.
- 11 Jacques Derrida: *Interview mit Florian Rötzer (22.2.1986)*, in: Florian Rötzer: *Französische Philosophen im Gespräch*, 2. Aufl., München 1987, S. 72.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. Barbara Wiedemann et al.: *Paul Celan - Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2000, passim.
- 14 Friederike Mayröcker: *Notizen auf einem Kamel. Gedichte 1991-1996*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1996, S. 67.
- 15 Ebd., S. 107.
- 16 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 220.
- 17 Ossip Mandelstam: *Das zweite Leben. Späte Gedichte und Notizen*, übersetzt von Felix Philipp Ingold, München-Wien 1991, S. 69 (dort teils kursiv).
- 18 Siegfried J. Schmidt: *›Es schießt zusammen‹. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983)*, in: *Friederike Mayröcker*, hg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/Main 1984, S. 269.
- 19 Friederike Mayröcker: *Vereinigungen des Disparaten. Bausteine zu einer Poetik*, red. von Norbert Hummelt und Friederike Mayröcker, in: *Tendenz Freisprache. Texte zu einer Poetik der achtziger Jahre*, hg. von Ulrich Janetzki und Wolfgang Rath, Frankfurt/Main 1992, S. 110 (Hervorhebung von mir, M. H.).
- 20 Paul Celan, zitiert in John Felstiner: *Paul Celan. Eine Biographie*, übersetzt von Holger Fliessbach, München 1997, S. 168.
- 21 Mayröcker: *Das Herzerreisende der Dinge*, S. 51.
- 22 Friederike Mayröcker: *›Es schwebt mir noch r a d i k a l e r vor‹*, red. von Eva Male, in: *Die Presse*, 16.1.2004, S. 29; vgl. auch Mayröcker: *Das Herzerreisende der Dinge*, S. 30.
- 23 Israel Chalfen: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt/Main 1983, S. 7.
- 24 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. II, S. 72.
- 25 Ebd., Bd. III, S. 196.
- 26 Jaques Derrida: *›A Self-Unsealing Poetic Text‹. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses*, übersetzt von K. Hvidtfelt Nielsen, in: *Zur Lyrik Paul Celans*, hg. von Peter Buhmann, Kopenhagen-München 2000, S. 180.
- 27 Friederike Mayröcker: *Lection*, Frankfurt/Main 1994, S. 224.
- 28 Friederike Mayröcker: *Gute Nacht, guten Morgen. Gedichte 1978-1981*, Frankfurt/Main 1982, S. 39.
- 29 Friederike Mayröcker: *Magische Blätter IV*, Frankfurt/Main 1995, S. 60.
- 30 Ovid |Publius Ovidius Naso|: *Liebeskunst*, München 1996, S. 114.
- 31 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*, übersetzt von Günther R. Sigl et al., Wien 1988, S. 167.
- 32 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 41; vgl. ebd., S. 41 f. und Bd. III, S. 63 f.
- 33 Rose Ausländer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, I und einem Nachtragsband mit dem Gesamtregisterl, hg. von Helmut Braun, Frankfurt/Main 1984 ff., Bd. I, S. 302.
- 34 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 7.

- 35 Friederike Mayröcker: *Benachbarte Metalle. Ausgewählte Gedichte*, hg. von Thomas Kling, Frankfurt/Main 1998, S. 149.
- 36 Ausländer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 1, S. 66.
- 37 Rose Ausländer; zitiert in Chalfen: *Paul Celan*, S. 133.
- 38 Ausländer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 3, S. 138.
- 39 Mayröcker: *Gute Nacht, guten Morgen*, S. 39.
- 40 Ebd., S. 83.
- 41 Vgl. Mayröcker: *Lectio*, S. 224.
- 42 Ausländer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 3, S. 36.
- 43 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 13. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 65.
- 44 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann et al., Bd. IV: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main 1997, S. 255.
- 45 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. III, S. 167.
- 46 John P. Leavy: *French Kissing. Whose Tongue Is It Anyway?*, in: *The French Connections of Jacques Derrida*, hg. von Julian Wolfreys, John Brannigan, Ruth Robbins, Albany 1999, S. 149.
- 47 Ebd., S. 160.
- 48 Mayröcker: *Gute Nacht, guten Morgen*, S. 132.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd., S. 133.
- 51 Ebd., S. 112.
- 52 Friederike Mayröcker: *Magische Blätter II*, Frankfurt/Main 1987, S. 81 und 100.
- 53 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. II, S. 66.
- 54 Ebd., S. 116.
- 55 Ausländer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 7, S. 42.
- 56 Ebd., Bd. 8, S. 58.
- 57 Friederike Mayröcker: *Ausgewählte Gedichte. 1944-1978*, Frankfurt/Main 1986, S. 72.
- 58 Friederike Mayröcker: *Magische Blätter III*, Frankfurt/Main 1991, S. 73.
- 59 Paul Celan, zitiert in Hugo Huppert: *›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan*, in: *Paul Celan*, hg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Frankfurt/Main 1988, S. 321.
- 60 Paul Celan, zitiert in Otto Lorenz: *Paul Celan*, in: *Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1978 ff. – 44. Nachlieferung (Stand: 1.4.1993), S. 10.
- 61 Paul Celan, Nelly Sachs: *Briefwechsel*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 1996, S. 41.
- 62 Vgl. Jean Bollack: *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, übersetzt von Werner Wögerbauer, Wien 2000, S. 107 und 309 ff.
- 63 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 41 und Bd. III, S. 63.
- 64 Ebd., Bd. I, S. 42 und Bd. III, S. 64.
- 65 Vgl. ebd., Bd. I, S. 41 f. und Bd. III, S. 63 f.
- 66 Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange: *Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, übersetzt von Eugen Helmlé, hg. von Bertrand Badiou, Frankfurt/Main 2001, Bd. II, S. 383; vgl. ebd., Bd. I, Abb. 18b
- 67 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 41 und Bd. III, S. 63.
- 68 Heinrich Heine: *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, hg. von Klaus Briegleb, 5. Aufl., Frankfurt/Main–Leipzig 1997, S. 446.

- 69 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 41; vgl. ebd., Bd. I, S. 41 f., und Bd. III, S. 63 f.
- 70 Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*, übersetzt und hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, S. 6, V. 31 (Hervorhebung von mir, M. H.).
- 71 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann et al., Bd. III: *Kritiken und Rezensionen*, Frankfurt/Main 1991, S. 164.
- 72 Ebd.
- 73 Peter von Matt: *Wie ist das Gold so gar verdunkelt*, in: *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, hg. von Marcel Reich-Ranicki, 3. Aufl., Frankfurt/Main–Leipzig 1996, Bd. 8, S. 378; »der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau« – Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 42; vgl. ebd., Bd. III, S. 64.
- 74 Paul Celan, Hanne Lenz, Hermann Lenz: *Briefwechsel. Mit drei Briefen von Gisèle Celan-Lestrange*, hg. von Barbara Wiedemann und Hanne Lenz, Frankfurt/Main 2001, S. 126.
- 75 Vgl. Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. II, S. 31.
- 76 Paul Celan im Widmungsexemplar für Michael Hamburger, mit dem ich am 26. Mai 2004 ein Gespräch führen durfte.
- 77 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. II, S. 31.
- 78 Ebd.
- 79 Ebd.
- 80 Vgl. auch Uta Werner: *Unendliches schaufelt. Paul Celans Lyrik und die Wiederkehr des Verworfenen*, in: *Die Endlichkeit der Literatur*, hg. von Eckart Goebel, Martin von Koppenfels, Berlin 2002, S. 142 f. und 145
- 81 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. II, S. 31.
- 82 Die Hauptkomponente von Zyklon B und schon von Zyklon A ist Zyanwasserstoff, der bei 27° C gasförmig wird – vgl. auch Peter Sloterdijk: *Sphären*. Bd. III: *Schäume. Plurale Sphärologie*, Frankfurt/Main 2004, S. 112 ff.
- 83 Theodor W. Adorno: *Nachgelassene Schriften*, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 2: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt/Main 2001, S. 72.
- 84 Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung - Vorstufen - Materialien*, hg. von Bernhard Böschstein et al., Frankfurt/Main 1999 (*Tübinger Ausgabe*), S. 113; vgl. ebd., S. 200; vgl. zusammenfassend Martin A. Hainz: *Die »Todesfuge« - als Polemik gelesen*, in: *Stundenwechsel. Neue Lektüren zu Rose Ausländer, Paul Celan, Alfred Margul-Sperber und Immanuel Weißglas*, hg. von Andrei Corbea-Hoisie, George Guțu, Martin A. Hainz, Iași–Konstanz–București 2002, passim.
- 85 Mayröcker: *Gute Nacht, guten Morgen*, S. 73.
- 86 Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, 2. Aufl., Salzburg–Wien 1996, S. 511.
- 87 Heinz F. Schafroth: *Empfindliche Heftigkeiten. Der Versuch, aus Friederike Mayröckers Werk eine Poetik herauszulesen*, in: *protokolle*, 2/1980, S. 8.
- 88 Klaus Kastberger: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers »Reise durch die Nacht«*. Edition und Analyse, Wien–Köln–Weimar 2000, S. 441.
- 89 Friederike Mayröcker: *Das besessene Alter. Gedichte 1986–1991*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 56.
- 90 Ulrich Sonnemann: *Tunnelstiche. Reden, Aufzeichnungen und Essays*, Frankfurt/Main 1987, S. 62.

- 91 Günther Anders: *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, München 1984, S. 12.
- 92 Ebd., S. 15.
- 93 Derrida: *Interview mit Florian Rötzer* (22.2.1986), S. 72.
- 94 Mayröcker: *Reise durch die Nacht*, S. 134.
- 95 Vgl. Jacques Derrida: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*, 1. Lieferung, übersetzt von Hans-Joachim Metzger, Berlin 1982, S. 158.
- 96 Mayröcker: *Magische Blätter II*, S. 72.
- 97 Liesl Ujvary: *Im Stroboskop der Wahrnehmungsblitze*, red. von Martin Kubaczek, in: *kolik*, Nr. 17, Dezember 2001, S. 105.
- 98 Liesl Ujvary: *Friederike Mayröcker: Das Herzerreißende der Dinge*, in: *Literatur und Kritik*, Nr. 203/204, April/Mai 1986, S. 174.
- 99 Andreas Okopenko: *Gesammelte Aufsätze und andere Meinungsäußerungen aus fünf Jahrzehnten*, Bd. 1: *In der Szene*, Klagenfurt-Wien 2000, S. 141.
- 100 Mayröcker: *Das Herzerreißende der Dinge*, S. 51.
- 101 Jacques Derrida: *Das Leben, das Überleben. Vom Ethos des Denkens und von der Chance des europäischen Erbes. Gespräch mit Jean Birnbaum*, übersetzt von Markus Sedlaczek, in: *Lettre International*, Nr. 66, Herbst 2004, S. 10.
- 102 Vgl. vor allem Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, passim.
- 103 Vgl. Mayröcker: »*Es schwebt mir noch r a d i k a l e r vor*«, S. 29.
- 104 Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart 1977, S. 61.
- 105 Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/Main 1983, Bd. 2, S. 570 f.
- 106 Vgl. Derrida: »*A Self-Unsealing Poetic Text*«, S. 180.
- 107 Vgl. Jean Paul: *Werke in drei Bänden*, hg. von Norbert Miller, 4. Aufl., München 1986, Bd. I, S. 198; Celan nannte 1959 einen Band sowie ein Gedicht *Sprachgitter* – vgl. Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 167.
- 108 Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, übersetzt von Michael Bischoff et al., hg. von Daniel Defert, François Ewald, Jacques Lagrange. Bd. II: *1970-1975*, Frankfurt/Main 2002, S. 215; vgl. ebd., S. 519 ff. u. passim.
- 109 Vgl. Erwin Leiser: *Leben nach dem Überleben. Dem Holocaust entronnen - Begegnungen und Schicksale*, 2. Aufl., Weinheim 1995, S. 79; vgl. ebd., S. 78 f.
- 110 Celan besaß nachweislich zumindest vier Bücher Foucaults, und zwar *Les mots et les choses*, *Les suivantes*, *Psychologie und Geisteskrankheit* sowie *Wahnsinn und Gesellschaft* – vgl. Paul Celan: *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek. Catalogue raisonné des annotations*, hg. von Alexandra Richter, Patrik Alac, Bertrand Badiou, Paris 2004, S. 487.
- 111 »Nachreife auch der festgelegten Worte« – Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann et al., Bd. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, Frankfurt/Main 1991, Bd. IV-1, S. 12.

Dominik Paß

»Denken heißt scheitern, denke ich.«

*Die Paradoxien, Wiederholungsfiguren und der Realitätsgehalt
der Texte Thomas Bernhards*

»jedes zweite Wort das Wort authentisch / jedes dritte Wort das Wort
berühmt / [...] zwölfmal das Wort Stimmaterial / neunzehnmal das
Wort stupend / [...] was für ein Stakkato / [...] Was für ein Stakkato«¹

»Nur weil ich mich gegen mich selbst stelle und tatsächlich immer
gegen mich bin, bin ich befähigt zu sein.«²

Die Reaktionen auf das Werk Thomas Bernhards sind Paradebeispiele für das Mißverständnis, Literatur habe unvermittelt etwas mit Politik, Philosophie oder anderen gesellschaftlichen Teilbereichen zu tun. Auch Aussagen von Bernhard selbst forcieren diesen Eindruck, gleich, ob sie in den ›faktualen‹ Interviews, den wenigen poetologischen Texten, den Reden zu Preisverleihungen, der meist referentiell gewerteten Textsorte Autobiographie oder in den ›fiktionalen‹ Texten geäußert werden: »Zu Lebzeiten war das Bild des Autors Thomas Bernhard vor allem in Österreich ganz wesentlich von Skandalen geprägt.«³

Inhaltlich umfassen die Themenbereiche die ›Makro-‹ bis zur ›Mikroebene‹ des Sozialen: Der Staat Österreich wird zum Ziel des Angriffs, die von Bernhard angeprangerten Kontinuitäten in nationalsozialistischer Hinsicht, der Katholizismus (die Religion), unterschiedliche Institutionen (beispielsweise das Schulsystem⁴, die Musikausbildung [zum Beispiel in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*⁵], die Familie [zum Beispiel in *Die Ursache. Eine Andeutung*⁶]), konkrete Personen⁷ bis hin zum Leitzordner in der *Auslöschung*, der dann wiederum als Symbol für eine bürokratisierte österreichische und europäische ›Leitzordnerkultur‹ auf die Makroebene hochgerechnet wird: »Millionen sind von Leitzordnern beherrscht und kommen aus dieser demütigenden Beherrschung nicht mehr heraus [...] Ganz Europa läßt sich seit einem Jahrhundert von den Leitzordnern unterdrücken und die Unterdrückung der Leitzordner verschärft sich.«⁸ Dementsprechend mag es zunächst nicht schwerfallen, nachzuvollziehen, warum der österreichische Unterrichtsminister anlässlich Bernhards ›Dankesrede‹ zur Verleihung des österreichischen Staatspreises den Saal verließ: »Die Zeitalter sind schwachsinnig, das Dämonische in uns ein immerwährender vaterländi-

scher Kerker, in dem die Elemente der Dummheit und der Rücksichtslosigkeit zur tagtäglichen Notdurft geworden sind. Der Staat ist ein Gebilde, das fortwährend zum Scheitern, das Volk ein solches, das ununterbrochen zur Infamie und zur Geistesschwäche verurteilt ist.«⁹

Auch in der Forschung wird immer wieder die Frage nach dem Realitätsgehalt der Texte Bernhards aufgeworfen: Wieviel Dichtung, wieviel Wahrheit beinhaltet die Autobiographie, wieviel Biographie die ›Fiktion‹,¹⁰ wie ist Österreich im Text repräsentiert? »Die Abstraktionen von Bernhard« hätten einen »realen Hintergrund, einen österreichischen, der sich nicht ins Unendliche verlängern« ließe; es gehe darum, die »Abstraktionen auf Konkretionen zurückzuführen«.¹¹

Die in Bernhards Texten auftauchenden Themen werden jedoch vor allem über die für Bernhard typische Poetologie beobachtet und spezifisch *generiert*: über eine Poetik der Musikalität, der Konstruktivität, des ›Widerstandes‹ (als Fundamentalopposition), der ›Künstlichkeit‹ (Höller), der Schweben (des Weder/Noch, der Unentschiedenheit zum Beispiel der Komödien-Tragödien-Konfusion), der Destruktion und des Fragmentarismus (›Geschichtenzerstörer«¹²), der Projektion (im Sinne der Projektion ›subjektiver Seelenlandschaften‹), der Paradoxie, der Tropik, der Wiederholung, der Negativität, der Zitatizität, der Übertreibung (Hyperbolik) und über die Ästhetik des Häßlichen.¹³ Entgegen der realistisch-mimetischen Rezeption der Texte Bernhards sollen an dieser Stelle einige Texte bzw. Textelemente (narrative Strukturen) literarisch gelesen werden. *Literarisch* ist zunächst im Sinne von Gerhard Plumpe gemeint, der die Literarizität literarischer Texte durch ihre spezifische Beobachtungsform bestimmt sieht: Die Texte mögen sich auf die Umwelt der Literatur beziehen – und das liegt bei Bernhard nahe, wenn es um Österreich, den Katholizismus, die Institution Schule etc. geht. Der Import dieser ›Realitätsfragmente‹ findet jedoch immer über die Unterscheidung (die Form) von interessant/langweilig statt, erst diese spezifische Transformation (Transkription) macht sie zur Literatur. Aus den ›realistischen‹ Fragmenten werden ›Litereme‹ generiert, und Bernhard kombiniert sie so, daß sie faszinieren,¹⁴ sich zugleich von ihrem ›realistischen‹ Kontext verabschieden und den Mimesisgehalt der Texte ad absurdum führen.¹⁵ Die literarische Operation ist poetische (genauer: *poietische*) Operation.¹⁶ Die beschriebenen Referenzen in den Bernhardschen Texten haben nicht »die Funktion, auf die real vorhandene Örtlichkeit zu verweisen«, Bernhard beschreibt nicht »Sachverhalte«, sondern konstruiert (formt) »Sprachverhalte«;¹⁷ diese werden damit in-transitiv, sie zielen auf nichts als auf sich selbst.

Bernhards Texte beispielsweise politisch zu lesen, verfehlt per se diesen spezifisch literarischen Charakter. Literarische Texte sind keine politischen Statements. Zwar können »Romane [...] in diversen Systemen von Interesse sein [Politik, Religion, Erziehung, Wirtschaft etc.]; der eine fühlt sich von ihnen mora-

lisch vor den Kopf gestoßen [. . .], ein anderer denkt an Verkaufszahlen [. . .]; das alles läuft nebeneinander her. An literarischer Kommunikation dagegen nimmt teil, wer solche Romane literarisch liest.«¹⁸

Die entsprechend orientierte Forschung nennt aus der Perspektive der Bernhardschen Texte vor allem zwei Aspekte, die gegen ihre Interpretation als realistisch-mimetische Literatur sprechen: Zum einen sind das poetologische Äußerungen Bernhards zur Schreibweise des ›logisch-realistischen Dann-und-Danach‹ (Fragmentarismus, Poetik der Destruktion), zum anderen die auch von Bernhard immer wieder betonte Musikalität seiner Texte, die die Sachdimension explizit dominiert. In dem programmatischen ›Manifest *Drei Tage*‹ beschreibt Bernhard sich als »Geschichtenzerstörer«, als Autor, der »kein Geschichtenerzähler« ist: »Geschichten hasse ich im Grund. Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der typische *Geschichtenzerstörer*. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.«¹⁹ Texte wie *Gehen* oder auch *Watten* können als die eindrucklichsten Beispiele für eine entsprechend ›artistische‹ Literatur gelesen werden, die sich dem Erzählprinzip des ›logisch-realistischen Dann-und-Danach‹ verweigern und fragmentarisch vorgehen. Dieser Fragmentarismus steht ähnlich wie im sprachskeptischen Chandos-Brief von Hofmannsthal²⁰ jedoch in einem Mißverhältnis zur souveränen Handhabung von Sprache. Zwar finden sich auch in *Gehen* oder *Watten* – wie in allen Texten Bernhards – die typischen hypotaktischen Satzungefüge, sie sind gleichwohl wohlgeformt im Sinne der Linguistik. Die »monströsen Satzgebilde« folgen einer »perfid perfekten syntaktischen Konstruktion«, bei dem der »Leser geneigt« ist, die »syntaktische Strategie [. . .] als Signum der Rationalität anzuerkennen« – die komplexe und differenzierte Schreibweise scheint einer Inhaltsebene zu entsprechen; allerdings kommt dem Leser »der präzise Sinn im Lese-Ablauf abhanden«, es »verdunkelt sich zunehmend der Wirklichkeitssinn«.²¹ Insofern wundert es nicht, daß der letzte Lektor Bernhards, Raimund Fellingner, in einem Interview darauf hinweist, daß Bernhard »auf die ›Realien‹, auf die inhaltliche Kohärenz seiner Texte auffällig wenig Wert gelegt« hat.²² Wer realistisch-mimetische oder gar politische Texte schreibt, müßte diese Kohärenz allerdings berücksichtigen.

Das Musikalische der Texte Bernhards läßt sich auf den verschiedensten Ebenen finden: Wenn von ihm als poetisches Gegenmoment zur mimetischen Schreibweise die Rede ist, dann nicht auf der Inhaltsebene. Für diese stehen zum Beispiel das Geigenspielen als regelrecht kompensatorischer Akt in der Autobiographie (»*mein kostbarstes Melancholieinstrument*«)²³, die Reflexion über die Oper, über Musikwissenschaft, Mozart, Strauss, Beethoven oder Stravinsky.²⁴

Das Musikalische taucht inhaltlich ebenfalls negativistisch-metaphorisch beispielsweise als eher kakophone ›Musik der Kindheit‹ auf: »Die Kindheit, das sind immer wieder Musikstücke, allerdings keine klassischen. [...] 1945, eine andere Geschichte, ein anderes Musikstück, Zwölftonmusik vielleicht. Der Freund meines Bruders, der war damals sieben Jahre [...], greift in eine Panzerfaust, und er wird vollkommen zerrissen.«²⁵

Als poetisches Gegenmoment zur mimetischen Schreibweise ist das Musikalische vielmehr schreibprogrammatisch zu verstehen. Die Formebene der Sprache dominiert über die Inhaltsebene, Schreiben wird zu einem konstruktiven Akt, der sich an der Phonologie und Rhythmik der Sprache orientiert und sich damit von der Semantik emanzipiert. In *Drei Tage* schreibt Bernhard über das Schreiben: »Das sind Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang.«²⁶ In einem Interview wird Bernhard ausführlicher: »Wie ich meine Bücher schreibe: |E|s ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle. Wenn das erst einmal da ist, kann ich anfangen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben. Das Problem liegt im Wie. Leider haben die Kritiker in Deutschland kein Ohr für die Musik, die für den Schriftsteller so wesentlich ist. Mir verschafft das musikalische Element eine ebenso große Befriedigung, da ja zum Vergnügen an der Musik noch das an dem Gedanken dazukommt, den man ausdrücken will.«²⁷

All diese Befunde zum poetischen Gehalt der Bernhardschen Texte sollen hier nicht nur nicht negiert, sondern durch einen spezifischen Ansatz akzentuiert werden. Leitfragen sind: Inwiefern tragen die Paradoxien und Wiederholungsfiguren zur Intransitivität (ihrem poetischen, nicht mimetisch-realistischen Charakter) bei – und zwar letztlich *in der Rezeption* dieser Figuren? Unter *Intransitivität* soll verstanden werden, daß die Literatur – wie die Literatur der Moderne weitgehend – auf nichts anderes zielt als sich selbst, die Realitätsfragmente, die sie aufnimmt, werden literarisch transformiert. Sie ist grundsätzlich poetische, nicht mimetische Literatur, gekennzeichnet durch den ›Verlust‹ bzw. die Aufgabe der Referenz, des ›Signifikats‹, des Sinns. Moderne Literatur überschreitet sich nicht; sie folgt der Logik *der Sprache*, die faszinieren soll, sie folgt keiner allgemeinen Repräsentationslogik, einer Identitätslogik oder einem Moraldiskurs. »Sie mißachtet die repräsentativen Instanzen von Werk, Autor, Tradition.«²⁸

Gefragt wir danach, inwiefern es den Bernhardschen Texten gelingt, das rezipierende Bewußtsein als selbstreferenzfähiges gleichsam auszuhebeln, indem ihm in der Rezeption die Möglichkeit genommen bzw. verlihen wird, sich selbst zu bestimmen. Bernhards Texte bilden zur Beantwortung der Fragen ein her-

vorragendes, wenn auch nicht das einzig mögliche Beispiel. Dazu sollen zunächst die Figuren zusammengetragen werden (Paradoxien und Wiederholungsfiguren finden sich auf den unterschiedlichsten Ebenen in Bernhards Texten), um dann die für die Thesen brisantesten Figuren auf der Grundlage systemtheoretischer Annahmen zu analysieren: »reine« Paradoxien als unaufhebbare Widersprüche und Wort- und Phrasenwiederholungen, wie Bernhard sie seitensweise proliferativ einsetzt.

I. Ansatz

Paradoxien und Wiederholungsfiguren spielen in der Bernhard-Forschung zwar durchaus eine Rolle,²⁹ jedoch werden sie in ihrem Zusammenhang und als Momente der Intransitivität der Bernhardschen Texte unterschätzt. Über die vorgebrachten Argumente einer Intransitivität der Literatur Bernhards hinaus sollen einige Aspekte der Systemtheorie zum Tragen kommen, um zu zeigen, wie die rhetorischen Figuren die *Rezeption* der Texte Bernhards als realistische Literatur vereiteln. Das »einfache« Markieren und Summieren der rhetorischen Figuren und narrativen Strategien hat seine Berechtigung, eine »zur Rezensionsästhetik geschrumpfte Rezeptionsästhetik kann unsere Hilflosigkeit [gegenüber den Bernhardschen Texten] nicht beheben. Vielleicht aber läßt sich durch eine präzise Betrachtung auch der rhetorischen Strategien, mit denen Bernhard vorgeht, doch etwas mehr von dieser Besonderheit greifen, vielleicht wäre einmal der Leseprozeß zu beschreiben.«³⁰

Das setzt in bezug auf Paradoxien als auch in bezug auf die Wiederholungsfiguren voraus, daß sie gleichsam *ernst* genommen werden, das heißt, daß sie *gelesen* werden und damit in der Lektüreoperation einen Effekt nach sich ziehen; denn sie zu überlesen, funktioniert problemlos. Ihr spezifisch ästhetisches Potential geht dadurch jedoch verloren. Ästhetik im Sinne einer Theorie der Wahrnehmung des Kunstwerks kann keine Kausaltheorie sein, es kann keine Determination der Rezeption nach dem Kausalschema behauptet werden, lediglich: Wenn die rhetorischen Figuren ernst genommen und entsprechend gelesen werden (das heißt genauer in bezug auf die Lektüre interessanter Literatur: wenn die Lektüre der Figuren fasziniert), dann gibt es Argumente, die darauf hinweisen, daß sie ein erhebliches intransitives Potential entfalten. Und wenn nicht? Dann nicht!³¹ Die zugrunde gelegte Ästhetik ist also eine Ästhetik der Kontingenz, die Effekte in der Lektüre der Texte können stattfinden, finden jedoch nicht zwangsweise statt. Kausalzusammenhänge – von Thomas Bernhard selbst häufig in Frage gestellt – sind zumindest weiteren Bedingungen unterlegen.³²

Trotz der Hypothese von der Intransitivität der Texte, ihrer Realitätslosigkeit im Sinne einer Referenz- und Repräsentationslosigkeit, soll am Ende der Un-

tersuchung in einer regelrecht dialektischen Geste der Realitätsgehalt der Bernhardschen Texte neu bestimmt werden. Auch hier wird das Realitätskonzept der Systemtheorie zugrunde gelegt. Gefragt wird danach, wie Realität entsteht und wie der implizit als auch explizit oft verwendete *Widerstand* von Bernhard *sowohl auf bewufter als auch auf sozialer Ebene* eingesetzt wird, um Realität zu produzieren (zu provozieren). Das heißt, danach zu fragen, welche *Funktion* der Aspekt des von Bernhard oft betonten Widerstandes hat.

II. Paradoxien

Mit einem recht weiten Paradoxiebegriff – nicht alle Paradoxien sind »reine« Paradoxien wie die Kreterlüge, die einen unaufhebbaren Widerspruch in sich enthält – lassen sich unterschiedliche Paradoxieformen in Bernhards Texten finden. Geht man auf die etymologische Bedeutung des Begriffs Paradoxie zurück, sind die Texte »gegen die Meinung« (*para doxa*), was sich schon an den diversen Skandalen um Bernhards Texte zeigt. Nichts entgeht der aggressiven Anklage in indifferenter kritischer Geste, es ist einerlei, »ob der Staat Österreich wegen seiner halbherzigen Vergangenheitsbewältigung oder wegen eines ungestreuten Gehweges verurteilt«³³ wird. Die Texte haben ein fundamental-oppositionelles Verhältnis zu den Dingen.³⁴

Paradoxien tauchen jedoch auch als leicht zu entfaltende und damit in sinnvoller Weise auf. Niklas Luhmann setzt darauf, daß Paradoxien (in der wissenschaftlichen Theoriearchitektur) nur dann Sinn machen, wenn sie (sachlich, sozial oder zeitlich) entfaltbar sind.³⁵ Ein Bernhardsches Beispiel für die Entfaltbarkeit dieser Gruppe von Paradoxien ist eine Behauptung, die in *Frost* zu finden ist: »Die Jurisprudenz erzeugt ja die Verbrechen, das ist die Wahrheit. Ohne die Jurisprudenz gäbe es keine Verbrechen. [...] So unverständlich das ist, so tatsächlich ist es.«³⁶ Schließen sich Jurisprudenz und Verbrechen gemeinhin aus, weil die Justiz sich aus ihrem Selbstverständnis heraus als Gegenseite und Korrektiv des »Verbrechens« sieht, so läßt sich doch sagen, daß das Unrecht wesentlich durch die Justiz konstruiert wird, weil erst sie bestimmt, was Unrecht ist. Mehr noch: Sie funktioniert zentral über diese untrennbare Unterscheidung von Recht und Unrecht (Verbrechen).³⁷ Die Entfaltung der Paradoxie findet damit in der Sachebene statt und – wenn man so will – in der Praxis des Rechts auch in der Sozialebene, indem über die Unterscheidung von Recht und Unrecht Personen sortiert werden.³⁸

Leicht entfaltbar ist eine ähnliche Paradoxie, die in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* zu finden ist: »einerseits ist die medizinische Wissenschaft / fortgeschritten / andererseits ist sie seit fünfhundert Jahren stehengeblieben.«³⁹ Es gilt für die Medizin zweierlei Entgegengesetztes zugleich: Fortschritt und Still-

stand, zwei Attribute, die sich ausschließen. Der Fortschritt der Medizin bedarf kaum einer weiteren Begründung, ihr Stillstand jedoch zeigt sich in dem kontraintuitiven Befund, daß sie daran interessiert ist, ihre Patientenklientel nicht nur zu erhalten, sondern zu erweitern. Ihr Stillstand zeigt sich damit an einem ähnlichen Phänomen wie an der Jurisprudenz gezeigt: Sie bringt die Krankheiten erst hervor, die sie dann vorgibt zu behandeln.⁴⁰ Sie ist daran interessiert, sich als Sozialsystem zu stabilisieren und nicht – was per se ihre Aufgabe wäre – überflüssig zu machen.

Paradox in den Texten Bernhards ist zudem eine Art narrative Paradoxie: daß seine Prosa eine depersonalisierende Erzählweise mit einem ›monomantischen‹ Ichbezug verbindet.⁴¹ Dafür steht vor allem *Gehen*, eine Erzählung aus der Ich-Perspektive, die sich jedoch so stark des Zitats und der *inquit*-Formel bedient (einer spezifischen *oratio obliqua*), daß nur noch schwer nachvollziehbar ist, wer spricht: »Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert, ist auch so ein Satz von Karrer, der mir in diesem Zusammenhang einfällt und den Oehler sehr oft [...] gebraucht.«⁴² – und im weiteren: »Fünfzig Prozent der Ware aus England sei nicht gekennzeichnet, so Rustenschacher zu Karrer, sage ich Scherrer, so Oehler [...]. Für die Zollbeamten handelte es sich um [...] tschechoslowakische Ausschußware, wie Sie sagen, Karrer, sagt Rustenschacher, so Oehler zu Scherrer.«⁴³ Und so weiter. Bernhard entzieht damit dem Sprecher die Originalität seiner Aussage und seiner/s Selbst, er formuliert schon hier, was Derrida die ›Struktur der originären Entwendung‹ nennt.⁴⁴ Der Mensch kann nicht über sich selbst authentisch, originär, individuell etc. sprechen, wenn er sich des objektivierenden Mediums Sprache bedient. Seine Originalität, seine Individualität sind dadurch ›a priori‹ entwendet: »Was wir denken, ist nachgedacht [...], was wir sind, ist unklar.«⁴⁵

Damit unmittelbar einher geht die paradoxe Figur der Prosopopöie, die Ich-Entzug und Ich-Bezug simultan verbindet.⁴⁶ Mit der ›autobiographischen Wende‹ Mitte der siebziger Jahre kann die Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität endgültig eingezogen werden, weil Bernhards »Autobiographie ebenso fiktional« ist »wie die Fiktion autobiographisch.«⁴⁷ Mehr noch: Ob die Ereignisse, die in der Autobiographie beschrieben werden, »nun wirklich erlebt oder fiktionalisiert sind, die Realität, auf die autobiographisch referiert wird, ist zunächst einmal nur eine Realität des Diskurses. Bei Bernhard dominiert *récit* so über *histoire*, die Erzählweise so über das Erzählte, daß die Erzählweise selbst eigentlich das Erzählte ausmacht.«⁴⁸

Das erlaubt es, unabhängig davon, daß auch in der fiktionalen Prosa ein Ich nach dem Modell der Prosopopöie (de-)konstruiert wird, zumindest die Prosa seit der *Ursache* entsprechend zu lesen. Insofern sind Bernhards Texte ein Paradebeispiel für diese paradoxe Figur (Trobe), weil sie explizit durch seine permanente Thematisierung und Attribution ein Ich *konstruiert* (ein Gesicht /

eine Stimme verleiht), das sie zugleich streicht und in einem anonymen Man auflöst (*de-konstruiert*): »Meine Charaktere sind alle Charaktere zusammen. [...] Nur die Verstellung rettet mich zeitweise und dann wieder das Gegenteil der Verstellung. [...] Das Theater, das ich mit vier und mit fünf und mit sechs Jahren eröffnet habe, ist schon eine in die Hunderttausende von Figuren vernarrte Bühne [...]. Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich. [...] Wir können die Bühne in das Unendliche hinein erweitern, sie zusammenschumpfen lassen auf den Guckkasten des eigenen Kopfes. Wie gut, daß wir immer eine ironische Betrachtungsweise gehabt haben, so ernst uns immer alles gewesen ist. Wir, das bin ich.«⁴⁹

In Bernhards *Auslöschung* findet die Streichung des Ich explizit statt. Zwar lebt dieser manische Ich-Monolog wiederum von der permanenten Thematisierung der Auseinandersetzung von Ich und Umwelt, dem Protagonisten Franz-Joseph Murau geht es jedoch nicht nur um eine Vernichtung der Angehörigen und des Erbes (Wolfsegg), sondern zugleich um eine Löschung seiner selbst: »Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus. Das allerdings [...] ist mir wieder ein angenehmer Gedanke, meine Selbstersetzung und Selbstauslöschung.«⁵⁰

Auslöschung und textuelle Thematisierung – das heißt die Setzung des Ich – stehen damit in einem paradoxen Verhältnis der Gleichzeitigkeit. Die Autobiographie Bernhards kann nicht – wie Mittermayer, Jahraus oder auch Kaufmann mit ähnlichen Formulierungen meinen⁵¹ – als Versuch des Entwurfs ›einer radikal selbstbestimmten Existenz‹, sogar als ›Ich-Gewinnung‹ oder auch als »die konsequente Nachzeichnung einer Selbstgewinnung durch Ausschluß alles Nicht-Zugehörigen«⁵² aufgefaßt werden; in diesem Fall wäre von der Familie, Salzburg, dem Gymnasium, den Peinigern *nicht* die Rede. Warum sollte Bernhard (bzw. die Protagonisten der ›fiktionalen‹ Texte) überhaupt erst thematisieren (einschließen), was doch ausgeschlossen werden soll? Warum nicht unmittelbar die Aspekte thematisieren, die das *Ich* bestimmen und ›originär auszeichnen (sollen)‹?

Die Verhältnisse sind komplexer: Zu finden ist vielmehr die paradoxe Figur des *Einschlusses* alles »Nicht-Zugehörigen« durch »Ausschluß« aus dem Ich *im* Ich. Es ist eine Figur der permanenten Grenzziehung, die fast alle Texte Bernhards strukturiert – diese wird nicht in Form einer gleichsam psychoanalytischen Auseinandersetzung mit einer Vergangenheit, ihrer Präsentierung eingesetzt, sondern in der paradoxen Form ihrer Distanzierung *durch* Thematisierung, also in Form einer Auseinander-Setzung von Ich und Umwelt *im* Ich, auch wenn diese Auseinander-Setzung nicht gelingt. Daß das ›Welttheater‹ lediglich durch das Aufblenden der Welt im Bewußtsein stattfindet, daß es auch dort

Struktur gewinnen muß, deutet Bernhard schon dadurch an, daß die Kindheit, die frühe Biographie, ausschließlich als Theater im »Guckkasten des eigenen Kopfes«⁵³ stattfindet. Hier liegt die Gefährdung durch die Umwelt, so zum Beispiel durch die »Masse« – eines der Lieblingsthemen Bernhards –, die immer wieder in das Ich einbricht (das heißt, sie überschreitet die ichinterne Grenze zwischen Umwelt und Ich). Dem Akt der verzweifelten Grenzziehung gelingt es nicht, diese Grenze, diesen Ausschluß durch Einschluß zu stabilisieren. Die »Masse« wird so zur Chiffre einer ichdiffundierenden Konturlosigkeit, sie ist ein undifferenzierter, das narrative Ich gefährdender Bereich, gegen den doch der agonale Kampf immer wieder aufgenommen wird: »Die Masse [...] vernichtet einen oder trachtet jedenfalls, einen zu vernichten. Die Masse scheidet einen Menschen wie mich, der sich ihr hundertprozentig ausgeliefert hat, erbarmungslos wie einen Fremdkörper aus. Ich gehöre nicht in die Masse, höre ich die Masse, *ich gehöre in mich selbst*, höre ich mich. Da die Masse mich ausscheidet, habe ich keine andere Wahl, als mich nach einem Tod in mir selbst umzuschauen, solange das noch interessant ist für mich. [...] Es ist alles Lüge, was gesagt wird, das ist die Wahrheit [...]«⁵⁴

An dieser Stelle soll nun noch expliziter die ästhetische Dimension der Paradoxien in den Blick genommen werden. Ästhetik wird, wie angedeutet, sehr streng aufgefaßt als Theorie der Wahrnehmung von Kunstwerken (im Sinne der *aisthesis*).⁵⁵ Dazu wird es nötig sein, expliziter einige Vorschläge der neueren Systemtheorie aufzunehmen, vor allem geht es dabei um die Unterscheidung, um die unüberbrückbare Trennung von sozialen und bewußten Systemen. Bewußte Systeme lesen. Sie nehmen Literatur wahr. Und realisieren Paradoxien (wenn sie sie realisieren). Diese sind nicht immer »Widersprüche, die Sinn machen«, wie Uwe Japp in seiner Bernhard-Analyse formuliert; das Problem liegt dann nicht darin, sie mit Sinn zu »füllen«, »den Sinn zu erkennen bzw. zu verstehen«.⁵⁶ Vor allem »reine« Paradoxien sind vielmehr unaufhebbar widersinnig, sie blockieren Sinn; genauer: Sie entziehen Sinnbearbeitungsmöglichkeiten in bezug auf das Verhältnis von »Mikrodiversität« und »Selbstordnung« (bewußter Systeme). »Sinn« ist im Modus dieses Entzugs gefährdet: als zuvor bekannte Einschränkung von Sinnmöglichkeiten. Was heißt das?

*1. Exkurs: Selbstordnung und Mikrodiversität bewußter Systeme*⁵⁷. – Die Welt ist haltlos komplex, alles geschieht immer und auf einmal zugleich: in der Gegenwart (wann sonst?). Es wird milliardenfach kommuniziert und gleichzeitig denken Milliarden von bewußten Systemen Gedanken. Für die einzelnen Systeme, für das einzelne Bewußtsein ist das Fortschreiten in der Zeit, das Aneinanderreihen von Gedanken an Gedanken (Autopoiesis) eine existenzgarantierende Notwendigkeit. Bewußte Systeme sind dynamisch stabil, das heißt: Sie stabilisieren sich erst, indem sie sich reproduzieren, paradoxer formuliert: indem sie

ihre basalen Elemente (Wahrnehmung bzw. Gedanken) in der Zeit vernichten (Wahrnehmungen und Gedanken sind *Ereignisse*, die im Entstehen vergehen), um (neue) Elemente zu gewinnen. Gegen diese basale Unruhe (Mikrodiversität) setzen Systeme das Prinzip der Selbstordnung. Sie stabilisieren sich nach je eigenen Prinzipien.

Sinn entsteht für bewußte Systeme damit nur, wenn es gelingt, gegen die »flimmernde, flackernde Autopoiesis«,⁵⁸ gegen massenhaft anbrandende andere Systemereignisse (Irritationen) eine implizite Ordnungsdrift zu setzen. Selbstordnung ist dementsprechend die Strukturierung des Systems durch sich selbst (Strukturierung des Systems durch das System), eine Ordnungsnotwendigkeit »gegen Ausuferungs- und Sinnzerfaserungsmöglichkeiten«. ⁵⁹ Allerdings ist diese Drift keine teleologische Stabilisierungsgarantie (so als ob Systeme zu irgendeinem Zeitpunkt ihre optimale Stabilität erreicht hätten und dann erstarren dürften); sie bleiben vielmehr auf dynamische Stabilität, auf Ereignishaftigkeit angewiesen. Schon die in der Zeit fortschreitenden Operationen zerfasern das System erneut. Bewußte Systeme sind basal unruhig (dämonisch), sie sind basal mikrodivers. Diese Mikrodiversität ist also eine »dauerhafte, nicht regulierbare Inquiétude, eine Kleinstverschiedenheit und Kleinstwirbelei, die den Oktroi von Ordnung notwendig macht, die sofort wieder Mikrodiversität erzeugt«; Selbstordnung und Mikrodiversität sind also zwei Seiten einer Medaille – in der Form einer »wechselseitigen Stimulierung, die keine Halteregel hat«. ⁶⁰ Selbstordnung ist also »notwendig und möglich l. . . l auf der Basis von Mikrodiversität. Alles mögliche kann geschehen (und vieles geschieht), und die Systeme l. . . l sind eben deshalb damit befaßt, diese in jedem Moment erneut sich reanimierende *polymorphe Perversität* abzufangen.« ⁶¹

2. *Der Effekt der Paradoxien.* - Über das Verhältnis von Mikrodiversität und Selbstordnung läßt sich nun die (ästhetische) Wirkung der (Bernhardschen) Paradoxien beschreiben. In dem Moment, in dem ein Beobachter versucht, Paradoxien Sinn abzugewinnen, sie also in der Faszination der Lektüre ernst nimmt und nicht einfach ignoriert, leisten sie eine erhebliche Reduktion der »Mikrodiversität des Systems, und zwar dramatisch. Sie entziehen dem System (dieser Differenz) den diversen und bearbeitbaren Sinn. *Sie entsinnlichen das System.* Denn l. . . l die im Schema des Paradoxen aktualisierten Referenzen verweisen nur aufeinander und nicht auf anderes.« ⁶² So läßt die Kreterlüge den Beobachter zwischen der Behauptung, daß der Kreter lügt und der Tatsache, daß diese Lüge in einem diametralen Gegensatz zum Absender der Behauptung (ebenfalls Kreter) steht, hoffnungslos oszillieren. Die strenge Ordnung der Paradoxie, die doch logisch nicht schlüssig ist, verweist auf die jeweils andere vermeintliche Möglichkeit der Auflösung, ohne in ihr eine Lösung finden zu können. Der aktuelle Zugriff auf potentiell ebenfalls Aktualisierbares ist damit

blockiert, das heißt die Form von Sinn gefährdet. Dadurch ist zwar auch nicht notwendigerweise die Anschlußfähigkeit der nächsten Operation bedroht; der Anschluß kann unter dem Drang, die Paradoxie einer einfachen Lösung zuzuführen, auf beiden Seiten der vermeintlichen Auflösungsmöglichkeiten stattfinden. Und *im* Anschluß verweist die Paradoxie von der einen Seite (er lügt: dann hat er recht) auf die andere Seite (er hat recht: dann lügt er) – aber nicht darüber hinaus. Die Operation (das Fortschreiten der Gedankenanschlüsse über die von der Paradoxie vorgegebenen Möglichkeiten hinaus) wird in dieser extrem reduktiven Oszillation blockiert. Die Operation »oszilliert zwischen den beiden Seiten, die sie unterscheiden will, und kann nicht entscheiden, auf welcher Seite die Folgeoperation angeschlossen werden soll;«⁶³ denn das müßte eine Operation sein, die über das einfache Kreuzen der Grenze zwischen den ausweglosen Alternativen hinausgeht.

Ein Bernhardscher Beispielsatz, der als gleichsam »reine« Paradoxie im Sinne einer »sinnvoll zugelassene[n] Aussage [aufgefaßt werden kann], die gleichwohl zu Antinomien und Unentscheidbarkeiten führt« (strenger formuliert ist er ein »beweisbarer Satz mit eben diesen Folgen«⁶⁴), stammt aus dem *Kalkwerk*. In ihm ist nicht nur die Paradoxie, sondern auch das Moment der Wiederholung, die Tautologie, das Zitat, die für Bernhard typische Negation, implizit die Einerseits-andererseits-Konstruktion und die *inquit-* (bzw. *oratio obliqua-*) Struktur zu finden: »Das Tatsächliche sei tatsächlich immer anders, das Gegenteil, immer das Tatsächliche, tatsächlich.«⁶⁵ Im ersten »Das Tatsächliche« wird seine Identität (voraus-) gesetzt. Der für Bernhard typische Konjunktiv – »sei – stellt es jedoch zugleich in Frage und distanziert es vorsichtig: Es ist original die Behauptung einer nicht unmittelbar identifizierbaren anderen Figur. Ein weiterer »Bernhardismus« – das Moment der Zitatizität – ist damit ebenfalls eingebracht. Der Satz behauptet jedoch trotz der Setzung des »Tatsächlichen« von »Das Tatsächliche« explizit nicht dessen Identität, sondern zugleich, daß es »immer anders« sei als es »tatsächlich« ist – es weicht also von sich ab – *the same is different* könnte man mit Ranulph Glanville sagen oder an die Figur des *écart de soi* der Dekonstruktion denken: »einerseits ist es dieselbe [Identität], andererseits nicht.«⁶⁶

Und nicht nur das: »Das Tatsächliche« ist sogar das »Gegenteil« seiner selbst, es hebt sich auf, weil es zugleich A und B ist: »Das Tatsächliche sei tatsächlich immer anders, das Gegenteil«. Indem jedoch »immer das Tatsächliche« erneut folgt, wird seine Identität erneut gesetzt. Der Satz hieße durch eine Ellipse logisch um die Negation gereinigt: »Das Tatsächliche sei [...] immer das Tatsächliche, tatsächlich.« Bernhard behält sich die Negation und die Paradoxie auf diesen verschiedenen Ebenen allerdings vor und persifliert zugleich einen positivistischen Diskurs, der in der Welt das sieht, was tatsächlich der Fall ist – denn es ist immer auch anders – und es ist beides zugleich.

Die eigentümliche Faszination der Paradoxie verdankt sich jedoch einem zusätzlichen Aspekt. Die Einschränkungslleistung der Paradoxie ist kein eindimensionaler (paradoxiefreier!) Effekt. Die Paradoxie provoziert nicht nur die Faszination und Bindung des Bewußtseins auf eher bedrohliche Art – also gleichsam ein Stillstellen der sonst immer auch »flimmernden und flackernden« Mikrodiversität; sie provoziert zugleich auch Unruhe. Sie bindet die Operationen des Bewußtseins an jeweils eine der nicht lösbaren Alternativen (er lügt, dann hat er recht / er hat recht, dann lügt er; das Tatsächliche ist es selbst und es ist zugleich sein Gegenteil) und läßt lediglich die Oszillation zur anderen Seite zu. Sie stellt diese Oszillation also auf Dauer. Allerdings werden die Dauer und die mangelnde Möglichkeit, die Paradoxien aufzulösen, zur Unruhe, keine Ordnung zu finden, die der paradoxen und extrem einschränkenden Ordnung des Paradoxieeffektes entginge. Die Ästhetik der entsinnlichenden Paradoxie provoziert diese Oszillation zugleich als Einschränkung der Sinnbearbeitungsmöglichkeiten, und die Oszillation zwischen den beiden Seiten der Paradoxie wirkt in höchstem Maße beunruhigend. Sie kommt einer Dialektik der Erschöpfung gleich: »non pas vers une récompense dialectique, mais vers une exhaustion radicale.«⁶⁷ Die Paradoxie beunruhigt im Moment der Drohung, daß das Bewußtsein ihr nicht entkommt, wenn es sie nicht ignoriert (und einfach zu anderen Themen übergeht). »Denken heißt scheitern, denke ich«, schreibt Bernhard in der *Auslöschung*,⁶⁸ und nimmt mit der Behauptung, daß Denken scheitern bedeutet, in Anspruch, daß es denkend gelingen muß, das Scheitern festzustellen: Zumindest dieser Denkart darf nicht scheitern, also scheitert denken nicht, obwohl es scheitert. Keinen Ausweg findet auch folgender Versuch: »[A]uf der Flucht vor dem Denken, denke ich immer«,⁶⁹ weil denkend das Denken nicht umgangen werden kann, durch den Denkart wird provoziert, was zugleich vermieden werden soll.

Die Paradoxien beunruhigen, wenn deutlich wird, daß sie das Bewußtsein dauerhaft binden, es gibt kein Entkommen, sie lassen es aus der erschöpfenden Oszillation nicht frei. Sie provozieren die Wiederholung des Immergleichen (das Verstricken in den beiden, sich scharf widersprechenden Alternativen und dem damit einhergehenden »ewigen« Kreuzen der Grenze zwischen beiden Möglichkeiten). Paradoxien werden damit auch zu einem Phänomen der Wiederholung, allerdings eine Wiederholung ohne Differenz über *die* Differenz hinaus, die die Paradoxie bietet (ihre beiden Seiten). Sie zielt nur auf sich, nicht auf anderes (sie ist radikal selbstreferent und dadurch auch in-transitiv).⁷⁰

III. Wiederholungsfiguren

Auch Wiederholungsfiguren finden sich im Werk Bernhards nicht nur auf unterschiedlichen Ebenen, Bernhard selbst avanciert in der Forschung zur

»Repetiermaschine«.⁷¹ Zunächst werden die Figuren wiederum benannt, um schließlich zur Ästhetik einer bestimmten Wiederholungsfigur zu gelangen, die besonders interessant ist: die Tautologie, hier im Sinne der Wiederholung von einzelnen Worten oder Phrasen (häufig über mehrere Seiten hinweg). Sie blendet wie die Wiederholung (in) der Paradoxie immer wieder dasselbe auf: Dasselbe, das sich in der Zeit verschiebt (sich ändert).

1. Tropik. – Eine Wiederholungsfigur als Bezug auf *Texte* anderer Autoren bzw. unmittelbar in Bezug *auf* andere Autoren ist die intertextuelle Aufnahme, der entsprechende Text-Text-Bezug, primär in der Form der Tropik. Nach dem Modell von Renate Lachmann ist das Bernhardsche Modell die reinste Form der Tropik, ein »Versuch der Überbietung, der Abwehr und Löschung des Vorläufertextes, ein Wegwenden des Vorgängers [...] als ein[...] ständige[r] Kampf des späteren Dichters gegen den früheren.«⁷² In diesem Sinne bezeichnet Bernhard Goethe in der *Auslöschung* als »philiströse[!] philosophische[!] Schreibergärtner«,⁷³ dessen Theaterstücke sich zu denen Shakespeares verhalten »wie ein hochgewachsener Schweizer Sennenhund gegen einen Frankfurter Vorstadtdackel«;⁷⁴ Heidegger wird in *Alte Meister* als »Pantoffel- und Schlafhaubenphilosoph der Deutschen« beschimpft, »ebenso kleinbürgerlich wie Stifter, ebenso verheerend größtenwahnsinnig, ein Voralpenschwachdenker«,⁷⁵ ein »nationalsozialistische[r] Pumphosenspießer«⁷⁶ und »Frauenphilosoph«.⁷⁷ Auch hier ist wiederum ein paradoxes Verhältnis anzutreffen: Tropik als »Abwehr und Löschung eines Vorläufertextes« ist zweierlei zugleich. Ähnlich wie im Verhältnis von Ichsetzung und Ichauslöschung thematisiert und reaktualisiert die Trope den Vorläufer (*wiederholt* ihn also), allerdings in der Form der Negation bzw. der Destruktion: Gleichzeitig wird der Vorläufer (aus-)gelöscht (*Auslöschung*).

2. Motive und Schreibweisen. – Wiederholung ist jedoch auch *innerhalb* des Bernhardschen Werkes zum einen textübergreifend als Wiederholung von Motiven und Schreibweisen zu finden (werkinterne Intertextualität). So ist die Bernhardsche Poetologie, die sich vor allem aus *Drei Tage* herausdestillieren läßt, *mutatis mutandis* für das ganze Werk gültig. Die Momente der Destruktion, der Negation, der Hyperbolik, der Musikalität und viele andere sind durchgehend zu finden. Wiederholung findet in ähnlichem Sinne auch in bezug auf narrative Strukturen (in der Prosa und den Theaterstücken) oder auch in bezug auf das in den unterschiedlichen Texten eingesetzte Personal statt.⁷⁸

Zum anderen finden sich jedoch Motive und Schreibweisen als Wiederholungsfiguren auch – und vor allem – innerhalb einzelner Texte wieder. Hierfür stehen prominent die Wiederholung bestimmter Phrasen und als »Unterkategorie« die Tautologie, die ebenfalls als Figur der Wiederholung gelten kann, insofern sie redundant wiedergibt, was schon thematisiert worden ist (worüber *infor-*

miert worden ist); sie ist besonders wichtig, weil sie die häufigste Wiederholungsfigur innerhalb der syntagmatischen Ebene und satzübergreifend ist. So taucht beispielsweise in der *Auslöschung* fünfzehnmal auf gut zwei Seiten der Begriff »gähnende Leere« auf, variiert als »gähnende Leere« der Vergangenheit oder als »gähnende Leere« der Kindheit.⁷⁹

»Wiederholung« findet ebenfalls in unterscheidbaren Metaebenen statt, nicht nur als Motiv und Schreibweise, sondern auch als »eine Wiederholung / der Wiederholung«. ⁸⁰ Die Schreibstrategie wird dabei nicht nur verwendet, sondern in der *Fiktion* explizit benannt – und läßt durch diese spezifisch intransitive Selbstreferenz erneut die Grenzen zwischen formulierter Poetologie (dem programmatischen, faktualen Text) und Fiktion kollabieren: »jedes zweite Wort das Wort authentisch / jedes dritte Wort das Wort berührt / Hier / das Wort Koloraturmaschine / l. . . l Da / das Wort phänomenal / das Wort Spitzentöne / l. . . l zwölfmal das Wort Stimmaterial / neunzehnmal das Wort stupend l. . . l / was für ein Stakkato / l. . . l Was für ein Stakkato.«⁸¹

Bernhard erfüllt mit der Benennung des Schreibprinzips, mit der Referenz auf Sprache nicht nur eines der – um nicht zu sagen: das – wichtigsten Prinzipien der Literatur der Moderne: Literatur bezieht sich auf Literatur bzw. auf *die Sprache und den Schreibakt selbst*. Eine weitere Reflexionsebene zieht Bernhard dadurch ein, daß er inhaltlich wiederum auf das Musikalische der Sprache referiert (»Stakkato«) – und unterläuft erneut sprachlich-musikalisch die Referenzebene.

Doch es geht auch hier nicht nur um ein Markieren und Summieren der Figuren und der unterschiedlichen Reflexionsebenen, sondern um deren Effekt für die Lektüre des Bernhardschen Textes. Die Rezeption der Wiederholungsfiguren soll nun erneut streng aus der Perspektive eines rezipierenden Bewußtseins, also wiederum aus der Perspektive der Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung von Kunstwerken begriffen werden.

Heinz von Foerster beschreibt ein Phänomen der Wiederholung von Worten, das er *Alternante* nennt. Es ähnelt dem proliferativ eingesetzten Mittel der Wiederholung von Worten in den Texten von Bernhard, wenn es hier auch durch die Satzstruktur rhythmisiert wird (also: an bestimmte Stellen im literarischen Text aufgrund des »musikalischen Prinzips« gesetzt wird): »Ein einzelnes Wort wird auf ein Tonband gesprochen und das Band wird sodann (ohne Knackgeräusch) zu einer Schleife zusammengeklebt. Das Wort wird daraufhin immer wieder mit eher großer als kleiner Lautstärke abgespielt. Nach ein bis zwei Minuten des Zuhörens (nach 50 bis 150 Wiederholungen) verwandelt sich das bis dahin klar wahrgenommene Wort ganz abrupt in ein anderes sinnvolles und klar wahrgenommenes Wort: in eine »Alternante«. Nach 10 bis 30 Wiederholungen dieser ersten Alternante springt diese plötzlich in eine zweite Alternante um usw.«⁸² Der Sinn gleitet also unter dem *rezipierten* Wort (dem akustischen

Signifikanten). Der Zirkel, den die Wiederholungsschleife bietet, garantierte dabei nicht nur keine hermeneutische Verstehensannäherung an die ›eigentliche‹ Bedeutung des Wortes (oder des ihn umgebenden Satzes, der Satzreihungen etc.), sondern sogar ein Entfernen von der bzw. von den lexikalischen Bedeutungen (entfernen hier durchaus in der Doppelbedeutung von Abstand gewinnen und löschen).

Diesen Effekt sieht die Bernhard-Forschung durchaus. In der Lektüre von Wiederholungsfiguren im weiteren Sinne stellt sich der de-semantisierender Effekt ein. So findet die ›manische‹ Rotation von Worten in *Gehen* so intensiv statt, daß – so Herbert Gamber – die »gegenständliche Bedeutung von lühenl abfällt«⁸³ und sie sogar einen Rezeptionsmodus schafft, der mit der Rezeption realistisch-mimetischer Literatur unmöglich zu vereinbaren wäre: Heinz Ehrig weist darauf hin, daß die typisch Bernhardsche Rotation von Worten »die menschliche Zeit auspendelt«,⁸⁴ die typische Linearität der Zeit (Zeitfluß) und das (narrative) Dann-und-Danach also durchbrochen werden. Spätestens mit *Gehen* oder auch *Watten* »überlagert die ›formalisierte, in sich kreisende Rede, die von den musikalischen Prinzipien der Wiederholung, Entgegensetzung und Variation dominiert wird«, zunehmend den Inhalt der Aussage«.⁸⁵

Insgesamt wird der Bernhardsche Text somit zu einem Medium »auf- und abschwellende[n] Wortklänge«,⁸⁶ zu einem rhythmisierten und rhythmisierenden Rauschen, er wird intransitiv und provoziert eine synchrone, geschichtslose, »flirrende Atmosphäre«.⁸⁷ Das geschieht jedoch nicht nur als Löschung des ›Signifikats‹ (der Aufhebung der Differenzstruktur des Zeichens oder der Abstraktion von ›Realität‹), sondern auch auf der Ebene von Sinn als Auswahl aus einem notwendig zum Sinn von etwas gehörenden Auswahlbereich: Nicht nur die monomanische Wiederholung eines einzelnen Wortes »macht alles zunichte, richtet [...] alles zugrunde, löscht [...] *um dich herum* alles aus«;⁸⁸ das demonstriert Bernhard explizit am Beispiel des »Wort[es] Krähen«⁸⁹ in *Amras*. Auch die Wiederholung von (variieren) Ausdrücken oder die der Paradoxie zieht einen ähnlichen Effekt nach sich. Bislang befinden wir uns jedoch noch auf der Ebene der Beschreibung des Phänomens. Seine Erklärung bedarf erneut der Aufnahme der systemtheoretisch inspirierten Ästhetik.

3. Bewußtsein und Wiederholung. – Die Wiederholung kann mit Luhmann unter dem Aspekt der Autopoiesis (Reproduktion, Rekursion) als grundlegendes, existenzgarantierendes Merkmal des Bewußtseins (als System) beschrieben werden: Gedanken folgen auf Gedanken folgen auf Gedanken folgen auf Gedanken . . . Es ist ein zentrales Moment der *Operativität* des bewußten Systems. Zu unterscheiden ist im Anschluß von Gedanken an Gedanken die (reine) Operation der Letztelemente der Systeme (rekursive Reproduktion dieser Letztelemente Gedanken bzw. Wahrnehmungen) vom Wechsel der Inhalte, die die Beobach-

tungen des Bewußtseins in den Fremdreferenzen aufblenden (das Bewußtsein liest *etwas*, hier die Literatur Bernhards, dessen Beschreibungen von Salzburg etc.).

Mit dem künstlerischen Element der Wiederholung als wichtigem Charakteristikum der Literatur Bernhards wird die Wiederholung also in gewisser Weise verdoppelt: Das Bewußtsein liest dasselbe (es wird in der faszinierten Lektüre immer wieder durch dieselbe Fremdreferenz »besetzt) und reproduziert sich im Selben (Autopoiesis der Gedanken, die an Gedanken anschließen): Seitenlang »das Wort *Schnalle*, achtmal in elf Zeilen das Wort *Gummischuh*, eine Seite lang das Wort *Brille*«. ⁹⁰

Dieser Befund wirft jedoch ein grundsätzliches Problem auf, das mit der Wiederholung desselben einhergeht, dessen Beschreibung zugleich die Lösung dafür bietet, daß sich in die Wiederholung desselben (wie bei den Alternanten) die Differenz »schiebt: Würden Systeme »immer dasselbe wiederholen, wären für sie weder Zeit noch Umwelt relevant. Erst die Zeitdifferenz, erst die rekursive Organisation von Andersheiten [anderen Fremdreferenzen] in der Zeit, bringt ein System dazu, intern zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz zu unterscheiden.« ⁹¹

Das heißt in der Lektüre desselben kollabiert zumindest zeitweise die wichtigste Bedingung des Bewußtseins: daß es zwischen sich (Selbstreferenz) und anderem (Fremdreferenz) unterscheiden kann (Bireferentialität). Als Bernhardschen Clou kann man wiederum das Zitat aus *Watten* zum ichzerstörerischen Bedrohungspotential der Masse anführen (sie ist für Bernhard das Fremde, die *Fremdreferenz* im nachdrücklichen Sinne des Wortes): ⁹² Die Masse ist die sich aufdrängende diffundierende Konturlosigkeit, die nicht nur durch ihre Präsenz, sondern auch als immer wieder stattfindendes Ein-Greifen in das Ich ihren ichbedrohenden Effekt zeitigt.

Mit der Wahrnehmung der Wiederholung desselben ist also ein Phänomen gefunden, das – »intensive« Faszination immer vorausgesetzt – zweierlei ästhetische Phänomene zugleich ermöglicht: Zum einen entzieht sie den Worten und Phrasen, entzieht dem Bernhardschen Text die (realistisch-mimetische) Bedeutung. Zum anderen gelingt ihr der zeitweise Einzug der operativen Form des Bewußtseins (die Differenz von Selbst- und Fremdreferenz, die das Bewußtsein permanent reaktualisieren können muß), indem im Rezeptionsprozeß als Wiederholungsprozeß »intern« ⁹³ nicht mehr »zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz« unterschieden werden kann. Denn jetzt geht es auch im Anschluß von Fremdreferenzen nicht mehr um die »rekursive Organisation von Andersheiten«, sondern um die rekursive Organisation von »Selbigkeiten: immer wieder dasselbe Wort, immer wieder dieselbe Phrase. Im ästhetischen Phänomen der Wiederholung wird die Fähigkeit des System zur Selbstreferenz (wiederum: zeitweise) eingezogen. Der Leser ist dem Text ausgeliefert, die Lektüreoperation liest

in gewisser Weise sich selbst (der Texte operiert), indem sie dem Bewußtsein nicht erlaubt, auf sich als Instanz der Lektüre zu referieren (eine spezifisch rezeptive Form von Intransitivität).

Doch wie genau? Das rekursive Aufblenden von ›Selbigkeiten‹ (selben Worten und Phrasen) hat für das System so aufmerksamkeitsabsorbierenden Charakter (es ist in diesem ›Maße‹ faszinierend, wenn es fasziniert), daß die Operativität im Sinne der Bireferentialität (die Möglichkeit und Notwendigkeit, zwischen Selbst- und Fremdreferenz wechseln zu können) ins ›Stocken‹ gerät. Die Wiederholung schleudert in diesem Zirkelprozeß die Aufmerksamkeit ›nach außen‹, sie entfernt sie vom ›Innen‹, weil die Faszination exzentrischen Charakter gewinnt. Der Versuch der Lösung des ›Problems‹, indem die Differenz in die Wiederholung ›geschoben‹ wird (die Wiederholung wird durch andere Satzpassagen unterbrochen), hilft dem Grundproblem des Blockierens der Selbstreferenz allerdings nicht. Das Bewußtsein bleibt dauerhaft an der Fremdreferenz ›kleben‹, es bleibt von der Literatur fasziniert. Eine solche Wiederholung provoziert »ein eigenartiges Zeitempfinden, das nicht extensiv (richtungsabhängig, progressiv, zielgerichtet) ist, sondern intensiv (statisch, schwebend, immersiv, fluid), nicht quantitativ, sondern qualitativ: die Zeit der Dauer.«⁹⁴ Trotzdem sich das rezipierende Bewußtsein im Lektüreprozeß verliert, muß das im Moment der Faszination keine unmittelbare Bedrohung seiner Existenz, sondern kann es auch eine Entlastung von der Zumutung zur Selbstreferenz sein. Im engeren Sinne ist das eine Entlastung von der Zumutung des Ich: Der »ästhetischel. . . Zustand« bedingt, daß wir in der Zeit seiner Erfahrung »frei [sind] von der Nötigung zur Bestimmung unserer selbst.«⁹⁵ Das »ästhetische Gewahrwerden« bildet »einen Kontrast zu allem Bewußtsein davon, wer wir über längere Dauer sind und wer wir über längere Dauer sein wollen. Im Vollzug der ästhetischen Erfahrung stellen wir dieses Wissen zurück, um für eine Weile außerhalb der Kontinuität unseres Lebens zu stehen.«⁹⁶

In gewisser Weise schreibt sich Bernhard mit der Verwendung der Wiederholung von Worten und Phrasen in die Tradition der phonetischen Poesie ein, in der der Effekt der De-Semantisierung durch Wiederholung kein Geheimnis ist: »Phrases repeated so regularly they lose their meaning. Not phonetic poetry then, but [...] language repeated so seemingly *ad infinitum* it has lost its meaning already and has been reduced to pure sound.«⁹⁷ Genau hier ist die Schwelle erreicht, bei deren ›Übertritt‹ die Materialität und Intransitivität der Literatur im akustischen Sinne nachdrücklich sinnfällig wird: Sie wird zur Musik (zur reinen Akustik) der Äußerungen, sie werden zu Sounds ohne begriffliche Bedeutung, ohne ›Signifikat‹. Auch Menke verweist darauf, daß Bernhard sogar in seiner Autobiographie das »deutlich von den Experimenten der Wiener Gruppe beeinflusste Verfahren der desemantisierenden Isolierung einzelner ›Irritationswörter‹«⁹⁸ verwendet.

Dabei gelingt es Bernhard auf der Ebene von *Literatur*, die zur *Musik* wird, mit ›signifikanten‹ »Tönen aus [den] Zonen [herkömmlichen Hörens bzw. Rezipierens von Literatur] herauszudriften«,⁹⁹ Zonen, die sich als konventionalisierte Lese- und Hörgewohnheiten in das Bewußtsein eingebrannt haben. Die Wahrnehmung der Akustik der Literatur wird so zu einem unheimlichen, entsetzenden Ereignis: »Das Moment der Wiederholung des Gleichartigen« entwickelt sich zur »Quelle des [U]nheimlichen«,¹⁰⁰ zumindest, wenn es sich um die Aufhebung der Selbstreferentialitätsfähigkeit des Bewußtseins handelt.

IV. Widerständige Realität der Texte Bernhards: poetische Realitätsgewinnung

›Intransitivität‹ und ›realistisch-mimetische‹ Sinnlosigkeit etc. bedeuten jedoch nicht unbedingt Realitätslosigkeit im Sinne eines Asthetizismus, zumindest, wenn Realität nicht einfach das ist, was gleichsam ›außerhalb‹ des sogenannten ›Fiktionalen‹ als Realität unterschieden wird, wenn Realität für die Lektüre der Texte Bernhards, ja allgemein: wenn Realität nicht einfache Mimesis des Dargestellten in welchem Modus auch immer ist. Das systemtheoretische Realitätsverständnis ist in der Lage, die vermeintlich substantielle Alternative der Unterscheidung von »Text und Wirklichkeit« zu transzendieren, es handelt sich nicht mehr um ein zu eruiendes »Subsumptionsverhältnis«;¹⁰¹ denn *es gibt* eine Realität, *es gibt* eine Wirklichkeit des Textes, die die Unterscheidung kollabieren läßt. Realität wird – so das inzwischen einschlägige Diktum der neueren Systemtheorie – durch den Widerstand von Operationen gegen Operationen im gleichen Medium erzeugt: sowohl im Medium der Wahrnehmung (bzw. der Gedanken), wenn es um bewußte, als auch im Medium der Kommunikation, wenn es um soziale Systeme geht. Wird als Realität normalerweise aufgefaßt, was in einer Außenwelt ›wirklich‹ stattfindet (in der Politik, der Wirtschaft, der Wissenschaft etc.) und vom ›Fiktionalen‹ der Kunst scharf unterschieden – Realität und ›Fiktionalität‹ ist in der klassischen Literaturwissenschaft die Unterscheidung, die die Grenzen zwischen Literatur (Kunst) und Wissenschaft erzeugt –, so wird für bewußte und soziale Systeme vielmehr alles, »was als Realität erscheint, nicht durch den Widerstand der Außenwelt, sondern durch den Widerstand von Operationen gegen Operationen des Systems erzeugt«.¹⁰² Das hängt vor allem mit dem Aspekt der Geschlossenheit bewußter und sozialer Systeme zusammen, sie haben keinerlei unmittelbaren (unvermittelten) Zugriff auf ihre Außenwelt (ein Aspekt, der hier nicht im einzelnen diskutiert werden kann), sie müssen als solche ihre Realität in sich eigenständig erzeugen (ohne in einen Kontakt mit ihrer Außenwelt kommen zu können, zum Beispiel im Sinne eines Einspiegels der Realität in das System).¹⁰³

Mit diesem Verständnis läßt sich sagen: Die sich einspielende Normalität vor

allein in den sozialen Systemen glättet ihre Realität, sie verdrängt sie in eine Art Selbstverständlichkeit des Immergleichen, die jedoch immer dann als solche *Realität gewinnt*, wenn gegen die Selbstverständlichkeit des Immergleichen opponiert wird. Paradox formuliert: Die Realität von (bewußten und sozialen) Systemen zeigt sich erst in der *Differenz* zur normalisierten Realität und ist darauf angewiesen, zum Beispiel durch die Kunst *verschoben* zu werden, um zu erscheinen. Und genau das geschieht, wenn Bernhard zu seinen Schimpftiraden über Österreich, die Österreicher, die nationalsozialistischen Kontinuitäten, den Katholizismus etc. ausholt (gegen den »menschenfeindlichen architektonischerzbischhöflich-stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholischen Todesboden«¹⁰⁴). Die Bernhardsche Opposition ist dann im wahrsten Sinne des Begriffs »Widerspruch und Widerstand« im Medium der Kommunikation.¹⁰⁵ Und sie ist Fundamentalopposition als kommunizierter »Widerstand gegen alles«, was in den literarischen Fokus gerät; Bernhard formuliert: »Wir haben in einem solchen [...] Augenblick leinem »absoluten Höhepunkt der Gefühls- und Geistesanstrengung« einfach gegen alles zu sein oder nicht mehr zu sein.«¹⁰⁶ Das heißt für Bernhard gerade hier (in *Der Keller*, dem zweiten Teil der Autobiographie) im Gegensatz zu den Konversionen der traditionellen Autobiographien (vom Sünder zum Bekehrten), in die »*entgegengesetzte Richtung*«¹⁰⁷ zu gehen (vom Gymnasiasten zum Lehrling im Lebensmittelgeschäft des Podlaha, das in der Scherzhäuserfeldsiedlung liegt, der »*Vorhölle*« oder gar »*Hölle*«¹⁰⁸). Das provoziert vor allem den Aufschrei (die kommunikative Realität) der Familie,¹⁰⁹ *error correction* als »Irrtumsbehebung, Verhaltensabstimmung in Krisenlagen [...] Immer dann, wenn eine Krisenlage auftritt, schwillt die Kommunikation an.«¹¹⁰ Es handelt sich dabei um ein »Mehr an Kommunikation, das durch den Krisenfall und die Funktion der *error correction* ausgelöst wird.«¹¹¹ Dieser kommunikative Aufschrei entsteht allerdings nicht erst nach der verkehrten *conversio* in *Der Keller*. Weil Bernhard die »körperliche Züchtigung letztenendes immer unbeeindruckt gelassen hat« geht die Mutter zum Versuch der Vernichtung des Kindes durch aggressives Anschwellen der Kommunikation (Augmentation) über, sie »versuchte [...], mich mit den fürchterlichsten Sätzen in die Knie zu zwingen, sie verletzte jedesmal meine Seele zutiefst.«¹¹² Und im weiteren, auch auf die »fiktionalen« Provokationen Bernhards bezogen, zeigt sich die Realität der sozialen Systeme in einer Opposition gegen die Opposition (in den diversen Skandalen).

Der Effekt des widerständigen Anschwellens der Kommunikation ist jedoch nicht peinlicher Nebeneffekt, sondern gewollt, ja sogar Selbstzweck, denn: »Alles, was ich schreibe, alles, was ich tue, ist Störung und Irritierung. Mein ganzes Leben als Existenz ist nichts anderes als ununterbrochenes Stören und Irritieren.«¹¹³ Insofern damit auch Personen über die Unterscheidung von gut/böse sortiert werden, handelt es sich um realitätskonstituierende moralische Kom-

munikation. Realitätserzeugung und Moralismus gehen Hand in Hand, es läßt sich eingedenk der Reaktionen auf das Werk von Bernhard leicht beobachten (man denke vor allem an die Reaktionen auf das Theaterstück *Heldenplatz*), daß die »Moral« grundsätzlich »polemogenen« Charakter hat, sie »entsteht aus Konflikten und feuert Konflikte an«¹¹⁴ und bedarf – wie die Realität – »des deutlich Skandalösen, um sich am Fall zu verjüngen«.¹¹⁵

Der Realitätsgewinn über Widerstand funktioniert jedoch nicht nur für die sozialen Systeme, sondern auch wiederum schreibprogrammatisch und – wie am Beispiel der zeternden Mutter implizit schon angedeutet – in bezug auf das bewußte System, von Bernhard zurückgerechnet im Sinne einer Funktion des Widerstandes als Existenzgarantie seines Ich: »Widerstand ist Material. Das Gehirn braucht Widerstände. Indem es Widerstände ansammelt, hat es Material l. . . l. [W]arum bin ich eigentlich zum Schreiben gekommen, warum schreibe ich Bücher? Aus *Opposition gegen mich selbst* l. . . l. und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände l. . . l. alles bedeuten. Ich wollte l. . . l. diesen ungeheuren Widerstand. Und deswegen schreibe ich Prosa.«¹¹⁶ »Material ist seiend, es ist real und bietet Widerstand, das Nichts (kein Material) nicht. Bernhard notiert in einem ähnlichen schreibprogrammatischen Zusammenhang – stark an Kleists »gemeines Gesetz des Widerspruchs« und dessen Prinzip der Agonie erinnernd¹¹⁷: »Widerstände, natürlich. Man liest Bücher – Widerstände. Man will gar keine Bücher, man will auch keine Gedanken, man will weder Sprache noch Wörter, keine Sätze, man will keine Geschichte l. . . l. das Papier taucht auf, Sätze tauchen auf, eigentlich immer wieder die gleichen Sätze ... man weiß nicht woher ... Gleichförmigkeit, nicht? Daraus entstehen wieder neue Widerstände, indem man das alles bemerkt.«¹¹⁸ Der Oppositionsgehalt des Schreibens bringt Bernhard letztlich sogar unmittelbar mit ichbezogener Wirklichkeitsgenerierung zusammen: »Nur weil ich mich gegen mich selbst stelle und tatsächlich immer gegen mich bin, bin ich befähigt zu sein.«¹¹⁹

Widerständige Realitätsgewinnung findet damit sowohl im Medium der Kommunikation als auch im Medium des Bewußtseins, im Medium von Wahrnehmung und Gedanken statt. Legt man diesen Realitätsbegriff zugrunde, dann sind Bernhards Texte realistischer, als es realistische Literatur je sein kann.¹²⁰ Jeder Bernhardsche Satz ist ein »Wider-Satz«¹²¹ gegen soziale Verhältnisse oder gegen sich selbst. Dementsprechend läßt sich folgern: Der Realitätsgehalt der Bernhardschen Texte im Sinne eines literaturwissenschaftlichen Realismus ist gleichgültig – »egal«¹²² –, denn ihr Wirklichkeitsgehalt ist unumstößlich real und zugleich intransitiv: Sie zielen auf ihre eigene, negative, widerständige Welt. Vor allem Paradoxien und Wiederholungsfiguren stehen dafür ein.

Bernhards Texte als mimetische Repräsentationstexte zu beobachten verfehlt systematisch ihren ästhetischen Status als *poietische* Kunstwerke. Ihre Lektüre als solche fasziniert im wahrsten Sinne des Wortes, sie zieht die Di-

stanz zwischen Lektüre und Literatur und die Distanz eines beobachtenden (lesenden) Bewußtseins zu sich selbst ein (sie hebt sie auf). »Wer fasziniert ist, sieht das, was er sieht, nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern es berührt ihn in einer unmittelbaren Nähe, es ergreift ihn und nimmt ihn in Beschlag«; auch diese Faszination bleibt paradoxieträftig: »obgleich es ihn völlig distanziert läßt«. ¹²³ Für die Zeit und die Wirksamkeit der Lektüre Bernhardscher Texte heißt das: Sie finden kein Ende, sie belassen uns nicht »auf dem Beobachtungsposten, in der Ruhe des abgesicherten Zuhörers. Er hat die Distanz unentwegt verändert. Er gewährt nicht die Chance des sich Raushaltens. Die unerhörte Begebenheit, die unmenschliche Affäre ereignet sich in eben dem Augenblick, da wir von ihr als Ereignis lesen l. . l. Sie hört nicht auf sich zu ereignen. Es gibt keinen Schlußstrich.« ¹²⁴ Diese Faszination der Texte Bernhards geht nicht nur trotz, sondern gerade wegen der Paradoxien, der Wiederholungsfiguren oder auch der spezifischen Form der Realitätsgewinnung aus. Die Realität der Texte Bernhards bleibt gleichwohl die der Literatur.

Die Bernhardsche Sprache ist »Sprache, die *sich selber* reproduziert, ohne auf ein Objekt oder menschliches Gegenüber zu stoßen«. ¹²⁵

Anmerkungen

1 Thomas Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in: Bernhard: *Stücke I*, Frankfurt/Main 1988, S. 83 f.

2 Thomas Bernhard: *Der Keller. Eine Entziehung*, 2. Aufl., München 1980, S. 107.

3 Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard*, Stuttgart-Weimar 1995, S. 176. Daß Bernhard auch in den »Sphären der Wissenschaft als l. . l. Polarisiierer« wirkte, zeigt – mit Bezug auf eine These von Wendelin Schmidt-Dengler – Steffen Vogt: *Der internationale Kongreß »thomas bernhard - eine einschärfung«*, in: *Weimarer Beiträge*, 45(1999)2.

4 Als »eine der größten Vernichterinnen l. . l. übernimmt« nach den »Erzeugern« die »Kirche (übernehmen die Religionen) die Vernichtung der Seele dlesl neuen Menschen, und die Schulen begehen im Auftrag und auf Befehl der Regierungen in allen Staaten der Welt an diesen neuen jungen Menschen den *Geistesmord*.« (Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*, 3. Aufl., München 1981, S. 63).

5 Es »ist Wahnsinn / wie Hunderte von raffinierten Gesangslehrern / vornehmlich auf unseren Akademien l. . l. / Tausende schöner Stimmen ruinieren l. . l. / die Akademien sind von akademischen Ausnützern bevölkert« (Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 88).

6 »Wir werden erzeugt, aber nicht erzogen, mit der ganzen Stumpfsinnigkeit gehen unsere Erzeuger, nachdem sie uns erzeugt haben, gegen uns vor, mit der ganzen menschenzerstörenden Hilflosigkeit, und ruinieren schon in den ersten drei Jahren alles in einem neuen Menschen« (Bernhard: *Die Ursache*, S. 59).

7 Das sind »faktual« beispielsweise Onkel Franz und Grünkranz als Leiter des Internats, in dem Bernhard während und nach dem Krieg untergebracht war (vgl. dazu

- Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*), »fiktional« ist das beispielsweise die Familie des Protagonisten und Erzählers Murau in der *Auslöschung*.
- 8 Vgl. dazu Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1986, S. 606. Das führe zu einer »erbärmlichen Beamtenliteratur«, wie sie »Thomas Mann, ja selbst Musil« hervorgebracht hätten (ebd., S. 607).
- 9 Thomas Bernhard: *Rede zur Verleihung des österreichischen Staatspreises*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, Frankfurt/Main 1970, S. 7. Konsequenz: »Den Wildgans-Preis der österreichischen Industrievereinigung, der ihm unmittelbar danach verliehen werden sollte, erhielt der Autor nur mehr per Post zugesandt, weil man einen weiteren Skandal vermeiden wollte.« (Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 179). Das »faktuale« Skandalon der Preisverleihung findet wiederum Eingang in die »fiktionalen« Literatur, die Unterscheidung implodiert auch an dieser Stelle: »Am darauffolgenden Tag ist in den österreichischen Zeitungen von dem *Nestbeschmutzer Bernhard* die Rede gewesen, der den Minister brüskiert hat« (Thomas Bernhard: *Wittgensteins Nefte. Eine Freundschaft*, Frankfurt/Main 1987, S. 118).
- 10 Vgl. dazu Mireille Tabah: *Die Methode Misogynie in »Auslöschung«*, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, hg. von Alexander Honold und Markus Joch, Würzburg 1999. Tabah interpretiert Bernhards *Auslöschung* aus kulturkritischer, das heißt hier: feministisch-emanzipatorischer Sicht und geht davon aus, daß die Mutter des Protagonisten Murau durch die biographischen Erfahrungen Bernhards präfiguriert sind: »Es ist öfters bemerkt worden, daß Muraus feindseliges Verhältnis zu seiner Mutter viel Ähnlichkeit mit Bernhards leidvollem Verhältnis zur eigenen Mutter aufweist.« (Ebd., S. 80).
- 11 Wolfgang Maier: *Die Abstraktion vor dem Hintergrund gesehen*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, Frankfurt/Main 1970, S. 13.
- 12 Thomas Bernhard: *Drei Tage*, in: Bernhard: *Der Italiener*, Frankfurt/Main 1989, S. 83.
- 13 Viele der poetologischen Aspekte sind in der Forschung inzwischen oft betont (vor allem: Hyperbolik, Negativität, Wiederholung und Zitatizität; zum Fragmentarismus und zur Musikalität s. u.), alle Aspekte lassen sich meines Erachtens in *Drei Tage* meist explizit, aber auch implizit wiederfinden; zumindest implizit in fast allen Texten Bernhards (vgl. dazu vor allem Bernhard: *Drei Tage*, in: Bernhard: *Der Italiener*; vgl. zur Ästhetik des Häßlichen auch mit unmittelbarem Bezug auf Thomas Bernhards Texte Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992, S. 158–170).
- 14 Vgl. zur spezifischen, paradoxieträchtigen Faszinationskraft der Bernhardschen Texte Carl Zuckmayer: *Ein Sinnbild großer Kälte*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, S. 81: Von der Literatur Bernhards geht »das furchtbar Zwingende, entsetzlich Faszinierende, die Bannkraft des Wahnsinns« aus, ein »Sinn des Unsinns« oder eine »Hellsichtigkeit der Blindheit«. Zu Bernhards Paradoxien s. u.
- 15 Vgl. dazu auch Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. VIII: »Ausgangspunkt« für das Schreiben Thomas Bernhards sind »zumeist wiedererkennbare Realitätspartikel (Personen, Ereignisse etc.), aus denen er jedoch sogleich eine eigenständige literarische Welt errichtet, kunstvoll verdichtete sprachliche Gebilde«. Mittermayer weist mit Huber zugleich auf die spezifische Bernhardsche Transkription der Philosophie hin: aus »Philosophemen« werden »durch die künstlerische Anverwandlung »Litereme« (ebd., S. 5).
- 16 Vgl. dazu auch mit unmittelbarem Bezug auf Bernhards Texte: »Es geht also nicht um Mimesis I . . . I, sondern um Poiesis.« (Wendelin Schmidt-Dengler: *Von der Schwie-*

- rigkeit, *Bernhard beim Gehen zu begleiten*, in: Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien 1986, S. 31). Und im folgenden in Anlehnung an Schönbergs »Ich male doch ein Bild, nicht einen Stuhl: Bernhard »beschreibt nicht Wien, er schreibt keine Erzählung über Österreich, sondern er formt Sätze.« (Ebd., S. 34).
- 17 Schmidt-Dengler: *Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten*, S. 33 f.
- 18 Gerhard Plump: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 47. Zu einer weder literarischen noch literaturwissenschaftlichen Rezeption aus literaturkritischer Sicht, die unabhängig von der Frage, ob der Autor »die Landbevölkerung in der Steiermark« »realistisch« beschreibt, über die Unterscheidung von gelungene/mißlungene Literatur läuft, vgl. exemplarisch Marcel Reich-Ranicki: *Konfessionen eines Besessenen*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, S. 96. Reich-Ranicki betont die außergewöhnliche »Authentizität« der Prosa Bernhards (S. 93), auch ein Konzept, das nur in realistisch-mimetischer Lektüre Sinn macht (hier ahmte Bernhard die »Natur« des Menschen, dessen Psychologie o.ä. nach), unabhängig von der grundsätzlichen Fragwürdigkeit des Konzepts. Aus der Perspektive des Erziehungssystems diskutiert Schmidt-Dengler die Texte Bernhards, auch wenn er eine ungewöhnliche Antwort gibt, die im Erziehungssystem mit ihrem Bildungs- und Erziehungsauftrag schon deswegen auf Widerstand stoßen dürfte, weil die Schule und das Schulsystem allgemein wie schon nachgewiesen häufig im Fokus der rabiaten Kritik stehen. Welches Sozialsystem arbeitet an der eigenen Selbstaufhebung? Schmidt-Dengler geht es um die »Frage, worin der Bildungswert eines solchen Textes [wie *Gehen*] zu sehen ist [...] Wie kann ein Text dieser Art sinnvoll in den Unterricht eingebaut werden, ein Text, in dem das Nein eine solche Bedeutung hat?« (Schmidt-Dengler: *Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten*, S. 28). Bernhards Texte gehörten deswegen in den Unterricht, »weil sie bewußt machen, wie schwer das Lesen von Texten ist« (ebd., S. 39).
- 19 Bernhard: *Drei Tage*, S. 83 f.
- 20 Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*, in: Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/Main 1959.
- 21 Jens Tismar: *Thomas Bernhards Erzählerfiguren*, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, S. 71.
- 22 Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 79.
- 23 Vgl. dazu vor allem Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*, S. 39.
- 24 Vgl. dazu Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*.
- 25 Bernhard: *Drei Tage*, S. 78.
- 26 Ebd., S. 80.
- 27 J.-L. Rambures: *Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. Der Schlüssel zu allem, was ich schreibe*, in: *Antiautobiographie. Zu Thomas Bernhards »Auslöschung«*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, Frankfurt/Main 1995, S. 14. Vgl. dazu auch Bernhard in *Von einer Katastrophe in die andere*, S. 152: Die deutsche Sprache ist »hölzern und schwerfällig [...] Man kann sie nur sublimieren in einem Rhythmus, um ihr eine Musikalität zu geben«; vgl. auch das Motto zu *An der Baumgrenze*, das Bernhard Robert Walser entlehnt: »Das Land war wie versunken in ein tiefes musikalisches Denken«; ebenfalls: Die »Sprache muß gerade auf die Musik zugehen, die Sprache ist eine einzige Schwäche« (Thomas Bernhard: *Frost*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1976, S. 189). Zum Musikalischen in den Texten Bernhards aus der Perspektive der Forschung vgl. Andreas Herzog: *Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik*, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, 4(1994)1; Volker

- Doberstein: *Das Scheitern als musikalischer Vorgang. Thomas Bernhards Komödie »Die Macht der Gewohnheit«*, in: *Literatur für Leser*, 4/1993; Aude Locatelli: *Musikalische Wiederholung und Variation in »Der Untergeher« von Thomas Bernhard*, in: *Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Bernhard Banoun, Lydia Andrea Hartl, Yasmin Hoffmann, Berlin 2002; Manfred Mittermayer: *Der Bernhardsche Ton: Musik und Sprache*, in: Mittermayer: *Thomas Bernhard*; Gudrun Kuhn: *Musik und Memoria. Zu Hör-Arten von Bernhards Prosa*, in: *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv*, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Wien-Köln-Weimar 2002.
- 28 Joseph Vogl: *Vorwort*, in: *Kafka-Brevier*, hg. von Joseph Vogl, Leipzig 1995, S. 14; vgl. dazu auch Erich Kleinschmidt: *Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne*, München 1992. Moderne Literatur lenkt die Aufmerksamkeit stärker auf die Sprache selbst, das heißt auf die sprachlichen Verfahren der Darstellung und Bedeutungserzeugung; die Sprache der moderne Literatur überschreitet nicht sich selbst, sie ist auch nicht Werkzeug des Schriftstellers, sondern überschreitet bzw. überschreibt vielmehr das schreibende Subjekt: Glaubt der Schriftsteller, daß er durch das Schreiben eines Textes den Drang »los« ist, zu schreiben, »dann wächst einem schon wieder so ein Geschwür, das man als neue Arbeit, als neuen Roman erkennt, irgendwo am Körper heraus und wird immer größer. Im Grunde ist so ein Buch nichts anderes als ein böses Geschwür, ein Krebsgeschwür? Man operiert das heraus und weiß natürlich ganz genau, daß die Metastasen den ganzen Körper schon verseucht haben und daß eine Rettung schon gar nicht mehr möglich ist.« (Bernhard: *Drei Tage*, S. 80). Intransitivität als Referenzlosigkeit bzw. Befreiung von der Referenz ist nach de Man gerade ein Zeichen ihrer Literarizität: die »Befreiung« der Sprache von den Einschränkungen in den Möglichkeiten der Bezugnahme« (Paul de Man: *Der Widerstand gegen die Theorie*, in: *Romantik, Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt/Main 1987, S. 91).
- 29 Vgl. dazu vor allem Oliver Jahraus: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris 1991; zur Paradoxie im Werk Bernhards vgl. vor allem Uwe Japp: *Widersprüchliche Weltbegegnung im Werk Thomas Bernhards*, in: *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik*, hg. von Carolina Romahn und Gerold Schipper-Hönicke, Würzburg 1999; Japp unterscheidet »zwei Formationen« im Werk Bernhards, die »eine Formation kann als der *paradoxe Imperativ* bezeichnet werden, während die zweite Formation dann als das *Weltparadox* oder die *contradictio mundi* zu behandeln« sei; der »paradoxe Imperativ ist vorbereitet in der Form der antipathischen Sympathie. Um von der Form der antipathischen Sympathie zu sprechen, genügt es, daß eine obsessive Neigung mit einem vehementen Widerwillen in derselben Sache [...] kollidiert. [...] Im Gegensatz zum paradoxen Imperativ eröffnet das Weltparadox keine Auswege mehr, weil nicht irgendein innerweltlicher Bereich, sondern die Welt selbst zum Gegenstand der negierenden Bezugnahme wird.« (Ebd., S. 298 f).
- 30 Wendelin Schmidt-Dengler: *»Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)«. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. Eine Einführung*, in: *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv*, 2002, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Wien-Köln-Weimar 2002.
- 31 Ausführlich wird die Theorie – der Zusammenhang von Bewußtseinstheorie und
-

Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung von Kunstwerken – vorgestellt in Dominik Paß: *Bewußtsein und Ästhetik. Die Faszination der Kunst*, Mit einem Geleitwort von Peter Fuchs, Bielefeld 2005.

- 32 Vgl. zu einer subtilen Dekonstruktion des Schemas in und durch Bernhards Autobiographie Bianca Theisen: *Im Guckkasten des Kopfes. Thomas Bernhards Autobiographie*, in: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, hg. von Franziska Schößler, Ingeborg Villinger, Würzburg 2002.
- 33 Eva Marquardt: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990, S. 184. Vgl. dazu auch Thomas Bernhard: *Der Keller*, S. 118, hier in einem krassen Gegensatz zur These von Bernhards Literatur als einer Art engagierter (politischer oder ähnlicher) Literatur: »Mein besonderes Kennzeichen [...] ist die Gleichgültigkeit, und es ist das Bewußtsein der Gleichwertigkeit all dessen, das jemals gewesen ist und das jemals sein wird.«
- 34 Vgl. dazu auch den Abschnitt zum Realitätsgehalt der Texte.
- 35 Normalerweise werden Paradoxien invisibilisiert, sie gehörten nicht in den Diskurs. Doch sie sind vor allem in der wissenschaftlichen Theorie unvermeidlich, in der Literatur (Bernhards) schlicht zu finden. Daraus ergibt sich die Frage: »Sollte man nun den Gorgonen direkt ins Gesicht schauen – wohl wissend, daß es sich nicht um die zu tötende Medusa handelt, sondern um ihre unsterblichen Schwestern, um Stheno oder um Euryale? Man wird erraten: wir empfehlen statt dessen den Blick von der Seite, das Beobachten des Beobachtens.« (Niklas Luhmann: *Die Paradoxie der Form*, in: *Kalkül der Form*, hg. von Dirk Baecker, Frankfurt/Main 1993, S. 201) Die Systemtheorie begreift sich dementsprechend nicht als »Sthenographie«, sondern als »Euryalistik«. Sie erstarrt nicht vor den auftauchenden Paradoxien wie beim Anblick der Gorgonen, sondern sucht sie zu handhaben. Paradoxien sind vor allem in Theorien mit einem entsprechend universalistischen Anspruch unvermeidbar, und die Frage kann deswegen nur sein: Wie lassen sie sich »entfalten, das heißt: in stabile, unterscheidbare Identitäten zurücktransformieren?« (Ebd., S. 201) Vgl. dazu auch Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France - 2. Dezember 1970*, München 1974, S. 32; er beschreibt, daß mit dem Verbot auch eine Eliminierung des »Diskurses!« einhergeht: »Seitdem man [...] ihren Paradoxien [die der Sophisten] einen Maulkorb angelegt hat, scheint das abendländische Denken darüber zu wachen, daß der Diskurs so wenig Raum wie nur möglich zwischen dem Denken und der Sprache einnehme.«
- 36 Thomas Bernhard: *Frost*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1976, S. 116 f.
- 37 Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1993.
- 38 Genaugenommen wäre das Recht dann auch eine moralische Veranstaltung. Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Paradigm Lost. Über die ethische Reflexion der Moral. Rede anlässlich der Verleihung des Hegel-Preises 1989*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1991.
- 39 Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 84.
- 40 Vgl. dazu Charles Perrow: *A Society of Organisations*, in: *Theory and Society*, 20(1991), S. 725–762; Ivan Illlich: *Die Nemesis der Medizin: die Kritik der Medikalisierung des Lebens*, München 1995 (zum Begriff Iatrogenese).
- 41 Vgl. dazu mit einem weiteren Blick auf die moderne Literatur: »Die Autorschaft verbirgt sich hinter einer anonymen, nicht nachprüfaren Erzählerfunktion, die sich bei der Rezeption nicht individuell identifizieren läßt. [...] Die narrative Technik hat darauf [...] reagiert, als sie neben dem depersonalisierten Erzählen die ichzentrierte Selbstrede einführte.« (Erich Kleinschmidt: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen-Basel 1998, S. 127).

- 42 Thomas Bernhard: *Gehen*, Frankfurt/Main 1971, S. 22.
- 43 Ebd., S. 59.
- 44 Vgl. dazu Jacques Derrida: *Die soufflierte Rede*, in: Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, 7. Aufl., Frankfurt/Main 1997, S. 271. Meine Stimme »ist [...] die Inspiration selbst: die Macht einer Leere, der Wirbel des Atems eines Souffleurs, der sie aspiriert und mir genau das raubt, was er mir zukommen läßt, und das ich in *meinem Namen* zu sagen können glaubte. Die Freigiebigkeit der Inspiration, der positive Einbruch der Rede [...], von der ich nicht weiß, woher sie kommt, von der ich [...] weiß, daß ich nicht weiß, woher sie kommt und wer sie spricht [...]« (Ebd., S. 269) Vgl. dazu auch die Erzählung *Der Stimmenimitator*, dem die Imitation jeder anderen Stimme erfolgreich gelingt, nur die seiner eigenen nicht: Diese Stimme gibt es nicht (als eigene, originäre, in-dividuelle . . .).
- 45 Bernhard: *Rede zur Verleihung des österreichischen Staatspreises*, S. 8. »Wenn wir uns selbst beobachten, beobachten wir [...] niemals uns selbst, sondern immer einen andern. Wir können also niemals von Selbstbeobachtung sprechen, oder wir sprechen davon, daß wir uns selbst beobachten als der, der wir sind, wenn wir uns selbst beobachten, der wir aber niemals sind, wenn wir uns nicht selbst beobachten und also beobachten wir, wenn wir uns selbst beobachten, niemals den, welchen wir zu beobachten beabsichtigt haben, sondern einen Anderen. Der Begriff Selbstbeobachtung, also auch der Selbstbeschreibung ist also falsch.« (Bernhard: *Gehen*, S. 87).
- 46 Vgl. dazu Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000; Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, in: de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/Main 1993.
- 47 Theisen: »*Im Guckkasten des Kopfes*«, S. 251; Vgl. dazu auch Marquardt: *Gegenrichtung*, S. 176: »Bernhards Autobiographie ist in gleichem Maße fiktional wie die Romane autobiographisch.«
- 48 Theisen: »*Im Guckkasten des Kopfes*«, S. 251.
- 49 Bernhard: *Der Keller*, S. 112 f. Vgl. dazu Joseph Vogl: *Vierte Person. Kafkas Erzählstimme*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68(1994), S. 744–756; Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1984.
- 50 Bernhard: *Auslöschung*, S. 296.
- 51 Vgl. dazu Manfred Mittermayer: *Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*, Stuttgart 1988; Oliver Jahraus: *Die Geburt der Kommunikation aus der Unerreichbarkeit des Bewußtseins*, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, S. 32 f.; leitthematisc in Manfred Mittermayer: »*Der Entwurf zur Welt sind wir selbst. Zu Thomas Bernhards Prosa »Die Billigesser«*«, in: *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*, hg. von Franz Gebensmeir, Alfred Pittertschatscher, Weitra 1994, S. 127: Auch in *Die Billigesser* gehe es um das für Bernhard typische »Programm[...] der Selbst-Gewinnung«; Silvia Kaufmann: *Romantische Aspekte im Werk Thomas Bernhards*, in: *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Moderne. Londoner Symposium*, Frankfurt/Main et al. 1997; Kaufmann schreibt in bezug auf die *Auslöschung*: »Murau bringt sich durch seine Aufzeichnung als Subjekt erst hervor« (ebd., S. 105).
- 52 Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 89.
- 53 Bernhard: *Der Keller*, S. 113.
- 54 Thomas Bernhard: *Watten. Ein Nachlaß*, Frankfurt/Main 1998, S. 23.
- 55 Vgl. zu einer entsprechenden Auffassung von Ästhetik (wenn auch mit jeweils unterschiedlichen Theoriezugriffen): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Leipzig 1990.

- 56 Japp: *Widersprüchliche Weltbegegnung im Werk Thomas Bernhards*, S. 291.
- 57 Die folgenden Analysen gehen in der Systemreferenz Bewußtsein vor, alle Aussagen zum Bewußtsein als System lassen sich *mutatis mutandis* auch auf soziale Systeme übertragen. Vgl. dazu vor allem Niklas Luhmann: *Die Autopoiesis des Bewußtseins*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6: *Die Soziologie und der Mensch*, Opladen 1995.
- 58 Peter Fuchs: *Intervention und Erfahrung*, Frankfurt/Main 1999, S. 142.
- 59 Ebd., S. 142.
- 60 Peter Fuchs: *Justizvollzug - systemtheoretisch*, URL <http://www.fen.ch/gast-fuchs-texte-htm> (3.3.2002). An der gleichen Stelle bestimmt Fuchs Mikrodiversität auch als »die sich fortlaufend regenerierende Widerspenstigkeit des Bewußtseins«.
- 61 Fuchs: *Intervention und Erfahrung*, S. 142.
- 62 Enrico Mahler: *Die Form der Paradoxie. Logische und andere Noten über eine Weise der Kommunikation*, URL <http://www.fen.ch/index-system.html> (13.4.2002), S. 14.
- 63 Niklas Luhmann: *Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6, S. 34.
- 64 Niklas Luhmann: *Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5: *Konstruktivistische Perspektiven*, 2. Aufl., Opladen 1993, S. 48.
- 65 Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*, Frankfurt/Main 1973, S. 27.
- 66 Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 96.
- 67 Michel Foucault: *Le langage à l'infini*, in: Foucault: *Dits et écrits*, Bd. 1 (1954-1969), Paris 1994, S. 257.
- 68 Bernhard: *Auslöschung*, S. 371.
- 69 Thomas Bernhard: *Verstörung*, Frankfurt/Main 1988, S. 167.
- 70 Nicht geklärt ist mit den Ausführungen ein seltsames, wiederum *paradoxes* Phänomen, das Uwe Japp in seiner Bernhard-Analyse ebenfalls anspricht: Die Paradoxie bietet eine »den Intellekt herausfordernde...| Prägnanz der Formulierung, die auf verblüffende Weise vermag, zugleich deutlich und dunkel zu sein. Rhetorisch gesprochen handelt es sich um die Gleichzeitigkeit von *perspicuitas* und *obscuritas*.« (*Widersprüchliche Weltbegegnung im Werk Thomas Bernhards*, S. 293). Aber genau dieses Phänomen trägt wohl zentral zur Faszinationskraft des Werks von Derrida, von Luhmann und nicht zuletzt auch von Thomas Bernhard bei. Daß Bernhard aus der Perspektive der Philosophie mit Gewinn transkribiert werden kann, zeigt Gernot Weiß in seinem Buch *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg 1992. Daß sich Bernhards Literatur in verschiedene Diskurse einschreibt und von ihnen geschrieben wird, zeigt beispielsweise Stefan Rieger für *Das Kalkwerk* auf, der buchinterne »Verweis auf Victor Urbantschitsch [...] schreibt dem Text ein klar umrissenes Stück Fachwissenschaftsgeschichte der Jahrhundertwende ein.« (Stefan Rieger: *Ohrenzucht und Hörgymnastik. Zu Thomas Bernhards Roman »Das Kalkwerk«*, in: *Weimarer Beiträge*, 44[1998]3, S. 411).
- 71 Dirk Schümer: *Über der Baumgrenze. Zu Bernhard und Foucault*, in: *Merkur*, 50(1996)1, S. 303.
- 72 Vgl. dazu Renate Lachmann, Schamma Schahadat: *Intertextualität*, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hg. von Helmut Brackert, Jörn Stückrath, Reinbek bei Hamburg 1992.
- 73 Bernhard: *Auslöschung*, S. 576.
- 74 Ebd., S. 576 f.
- 75 Thomas Bernhard: *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt/Main 1988, S. 88.

- 76 Ebd., S. 87.
- 77 Ebd., S. 90.
- 78 So zum Beispiel der nicht näher identifizierte Icherzähler gegenüber einem Protagonisten (Erzählerbericht), der Schriftsteller als Protagonist, die Konstruktion von Zitaten, inquit-Formeln und der Einsatz des Konjunktivs (Bernhards spezifische Form der *oratio obliqua*), die typischen Bernhardschen ›Geistesmenschen‹, die Theatermetaphorik, das Motiv der Krankheit, der ›Abschneidung‹, des Gebrechens, Tod (Selbstmord), Kälte, etc.
- 79 Vgl. Bernhard: *Auslöschung*, S. 598–600. Vgl. dazu auch Rüdiger Görner: *Gespiegelte Wiederholungen: Zu einem Kunstgriff von Thomas Bernhard*, in: *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposium*, Frankfurt/Main et al. 1997.
- 80 Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, S. 162.
- 81 Ebd., S. 83 f.
- 82 Heinz von Foerster: *Über das Konstruieren von Wirklichkeiten*, in: von Foerster: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, hg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/Main 1993, S. 28.
- 83 Herbert Gamber: ›Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn‹, in: *Über Thomas Bernhard*, S. 135.
- 84 Heinz Ehrig: *Probleme des absurden. Vergleichende bemerkungen zu Thomas Bernhard und Samuel Beckett*, in: *Wirkendes Wort*, 1/1979, S. 56: »wo die monotonen rhythmischen der wiederkehr des immergleichen die menschliche zeit auspendeln«.
- 85 Mittermayer: *Thomas Bernhard*, S. 58.
- 86 Tismar: *Thomas Bernhards Erzählerfiguren*, S. 72.
- 87 Ebd., S. 71.
- 88 Thomas Bernhard: *Amras*, Frankfurt/Main 1988, S. 75: »Das Wort Krähen und das Aufschreiben der Krähen und das Niederstürzen der Krähen und das Schwarz der Krähen sind alles, was du empfindest ... Das Wort Krähen ist die vergangenen und die zukünftigen, die gegenwärtigen Jahreszeiten . . . Das Wort Krähen macht, wie das Niederstürzen der Krähen usf., alles möglich, unmöglich usf. . . . Tagelang macht das Wort Krähen (auch im Schlaf, der ein Halbschlaf ist) alles zunichte, richtet alles zugrunde, löscht es *um dich herum* alles aus.«
- 89 Ebd., S. 75.
- 90 Gamber: ›Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn‹, S. 135; Gamber bezieht sich auf Bernhards *Watten*.
- 91 Niklas Luhmann: *Gleichzeitigkeit und Synchronisation*, in: Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5, 2. Aufl., Opladen 1993, S. 115.
- 92 Bernhard: *Watten*, S. 23.
- 93 Alle folgenden, nicht nachgewiesenen Zitate stammen aus der bereits zitierten Textstelle: Luhmann: *Gleichzeitigkeit und Synchronisation*, S. 115.
- 94 Carl Cox: *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika*, in: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, hg. von Marcus S. Kleiner, Achim Szepanski, Frankfurt/Main 2003, S. 184, 185.
- 95 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main 2003, S. 20.
- 96 Ebd., S. 39. Vgl. mit Bezug auf die Intransitivität der Bernhardschen Texte, hier als ›Sinnlosigkeit‹: »Ich möchte es der Literatur Bernhards hoch anrechnen, daß sie uns von diesem Sinnzwang befreit, der alles und jedes dauernd darauf zu verpflichten scheint, unentwegt einem Sinn zu gehorchen.« (Schmidt-Dengler: ›*Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)*‹, S. 13).

- 97 Ergo Phizmix: *Notes for SFL BJCTS*, in: *UBUWEB*, URL <http://www.ubu.com/sound-frames.html> / Ergo Phizmix (9.10.2002).
- 98 Theisen: ›*Im Guckkasten des Kopfes*‹, S. 246. Ein beeindruckendes Beispiel aus der Wiener Gruppe: Gerhard Rühms *Sinngedicht* (Gerhard Rühm: *Sinngedicht*, in: Rühm: *Litaneien I/S* Press Tonband Nr. 34/35, Düsseldorf-München 1975). In der Reihenfolge ihres alphabetischen Auftretens werden in einer ruhigen Sequenz Komposita zum Sinn-Begriff gesprochen; ›ruhig‹ allerdings im Sinne einer »Litanei«: als lange, eintönige Aufzählung. Diese wird durch repetitives Kuhglockengeläut und vor allem auch durch die Repetition von Schafsböcken ›begleitet. Gerade vor dem Hintergrund, daß der literaturgeschichtlich Gebildete schon beim Begriff »Sinngedicht« an eine Art bedeutungsschwangere und emotionsüberladene Gedankenlyrik denkt, wird das Gedicht Rühms zu einem äußerst zynischen Abgesang auf diese Gattung und zugleich auch auf den ›Sinn des (literarischen) Sinns.‹
- 99 Brian Eno, in: *Der Atmosphärenmeister: Die Grenzüberschreitungen des Brian Eno. Eine Sendung aus der Reihe Corso Extra*, von Michael Engelbrecht, gesendet vom Deutschlandfunk am 15.5.1999.
- 100 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Freud: *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, Bd. IV, Frankfurt/Main 1970, S. 259.
- 101 Vgl. dazu Gregor Jens: *Jaja, sie schreiben ... Zum Subsumptionsverhältnis von Text und Wirklichkeit bei Thomas Bernhard*, in: *Wissenschaft als Finsternis?*
- 102 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 242. Es geht also um Operationen, die sich des »Mediums Sinn bedienen«. Beobachtungen, »seien sie psychisch oder sozial, können nur im selben Medium widerständig sein [...]. Der Realitätseindruck entsteht durch den Widerstand von Operationen gegen Operationen im selben Medium.« (Peter Fuchs: *Das Weltbildhaus und die Siebensachen der Moderne. Sozialphilosophische Vorlesungen*, Konstanz 2001, S. 121).
- 103 Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1995, S. 158 f.; Fuchs: *Das Weltbildhaus und die Siebensachen der Moderne*, S. 119.
- 104 Bernhard: *Die Ursache*, S. 10.
- 105 »Das Kunstwerk löst keine Widersprüche, sondern verschärft sie. Unter diese Widersprüchlichkeit hat Bernhard auch sein Schaffen gestellt.« (Schmidt-Dengler: *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*, S. 111).
- 106 Bernhard: *Der Keller*, S. 21, Zitat im Zitat: Ebd., S. 20, 21.
- 107 Der Ausdruck zieht sich leitmotivisch durch Bernhards *Der Keller*, besonders intensiv bzw./und extensiv wird er von S. 15–18 wiederholt. Vgl. zum Aspekt der umgekehrten Umkehr Theisen: ›*Im Guckkasten des Kopfes*‹.
- 108 Bernhard: *Der Keller*, zum Beispiel S. 31. Die Scherzhauserfeldsiedlung ist der »Schönheitsfehler Salzburgs« (ebd., S. 26), ein »Schmutz- und Schandfleck«; »von der Scherzhauserfeldsiedlung zu sprechen, bedeutet nichts anders, als von Verbrechern, genauer von Zuchthäuslern und Trunksüchtigen und tatsächlich von trunksüchtigen Zuchthäuslern zu sprechen.« (Ebd., S. 27).
- 109 »mein Zuhause war meine Hölle gewesen« (Bernhard: *Der Keller*, S. 68).
- 110 Peter Fuchs: *Das seltsame Problem der Weltgesellschaft. Eine Neubrandenburger Vorlesung*, Opladen 1997, S. 99.
- 111 Peter Fuchs: *Das Unbewußte in Psychoanalyse und Systemtheorie. Die Herrschaft der Verlautbarungswelt und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*, Frankfurt/Main 1998, S.159.
- 112 Thomas Bernhard: *Ein Kind*, 17. Aufl., München 2002, S. 38.
- 113 Bernhard: *Der Keller*, S. 31.

- 114 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 404.
- 115 Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, S. 144. In gewisser Weise läßt sich die These Schmidt-Denglers, das Bernhardsche Werk versuche »Erneuerung durch Irritation« zu erreichen (*Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*, S. 110), im Sinne der These von der Realitätsgewinnung durch Widerstand verstehen. Es ginge allerdings nicht um »die Negation desselben als Prinzip für die Schaffung neuer Zusammenhänge«, sondern um die Negation (Irritation, Widerständigkeit) zur Generierung bestehender Zusammenhänge. Das Bestehende wird verschoben, um zu erscheinen (Derridas Figur der *différance* drängt sich auf).
- 116 Bernhard: *Drei Tage*, S. 85 f.
- 117 Kleist formuliert: Trifft ein »Mensch, dessen Zustand« zunächst »indifferent« ist, auf einen anderen, »nimmt der die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung -, und die Bedingung -, wenn jener von der Bedingung + ist. I. . I Das gemeine Gesetz des Widerspruchs ist jedermann, aus eigener Erfahrung, bekannt; das Gesetz, das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen. Jemand sagt mir, ein Mensch, der am Fenster vorübergeht, sei so dick, wie eine Tonne. Die Wahrheit zu sagen, er ist von gewöhnlicher Korpulenz. Ich aber I. . I berichtige diesen Irrtum nicht bloß: ich rufe Gott zum Zeugen an, der Kerl sei so dünn, als ein Stecken.« (*Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., hg. von Ilse Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1991-1997, Bd. 3, S. 546).
- 118 Bernhard: *Drei Tage*, S. 82.
- 119 Bernhard: *Der Keller*, S. 107.
- 120 Genauer: dann erzeugen die Texte Bernhards über das Moment des Widerständigen »mehr« Realität als es »realistische« Texte je können werden: Diese fügen sich widerstandslos in die normalisierte und immergleiche Realität ein.
- 121 Mittermayer: »*Der Entwurf zur Welt sind wir selbst*«, S. 128: Es geht um den »totale[n] Wider-Satz gegen eine prinzipiell feindliche Umgebung«.
- 122 Bernhard: *Der Keller*, S. 119.
- 123 Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, S. 30. Diese literaturwissenschaftliche Paradoxie ist leicht in der Soziodimension entfaltbar: Die Faszination »saugt« die Rezeption in den Text, sie entfernt die Aufmerksamkeit zugleich von jener Selbstreferenzmöglichkeit, sie distanziert damit gegenüber einem Selbst – was auch immer das sei. Die Literatur okkupiert, sie operiert nicht als Objekt gegenüber dem lesenden Subjekt, sondern sie operiert als Literatur eigenmächtig.
- 124 Karl Heinz Bohrer: *Es gibt keinen Schlußstrich*, in: *Über Thomas Bernhard*, S. 114.
- 125 Gamper: »*Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn*«, S. 134 (Hervorhebung: D. P).

Leopold Federmair

Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache

Zu Jelineks »Lust«¹

Das Buch mit dem Titel *Lust* trägt, im Unterschied zu den meisten Büchern Elfriede Jelineks, keine Gattungsbezeichnung. Vielleicht ist der Grund dafür, daß Jelinek sich mit *Lust* sehr weit von gängigen Erzählformen entfernt hat. Während zuvor erschienene Werke wie *Die Ausgesperrten* und *Die Klavierspielerin* noch auf Figurenpsychologie und Handlungskausalität zurückgreifen, verzichtet *Lust* gänzlich auf die damit verbundenen Verfahren. Eine Kritikerin hat gemeint, in diesem Buch würden sieben Tage im Leben einer Kleinfamilie beschrieben. Das mag sein; beim Lesen geht aber jedes Gefühl für solche Zeiteinteilungen verloren, die Handlungsfragmente spielen in einem zeitlosen Präsens, und die Einteilung in 15 Kapitel – nicht etwa sieben – ist rein seriell. Dennoch wird in diesem Buch eine Geschichte erzählt, die sich sehr leicht zusammenfassen läßt. Die Bezeichnung »Roman« wäre durchaus gerechtfertigt.

Ein Mann, Direktor einer Papierfabrik, und eine Frau, die sich um den Haushalt und die Erziehung ihres einzigen Kindes kümmert, leben in einer kleinen Stadt oder einem Dorf in den österreichischen Alpen oder Voralpen. Die Namen der beiden erfahren wir erst in der zweiten Hälfte des Buches, und sie werden auch da nur selten gebraucht. Der Mann geht seinen »Aufgaben« – eigentlich müßte man alle im Roman vorkommenden Tätigkeiten, Zustände und Empfindungen unter Anführungszeichen setzen – in der Fabrik nach; die Frau ist, wie wir wiederum relativ spät erfahren, Alkoholikerin und hat ein kurzes Verhältnis mit einem Studenten. Die meiste Erzählzeit wird auf die Beschreibung sexueller Handlungen verwendet. Das namenlos bleibende Kind fungiert häufig als Störfaktor; es wird vom Vater gezwungen, Geige zu lernen, treibt aber lieber Sport. Am Ende tötet die Mutter den Sohn; diese Episode wird auf einer knappen Seite beschrieben und durch nichts außer der allgemeinen Gewaltatmosphäre – jeder könnte in jedem Augenblick Opfer eines Mordanschlags werden – angekündigt.

Dies also ist die Geschichte, und meine Fragen an den Text lauten: Erstens, wie wird diese Geschichte erzählt? Die Antwort wird es möglicherweise erlauben, das Bewegungsprinzip des Romans oder seinen Motor ausfindig zu machen. Und zweitens, in welcher Beziehung stehen die narrativen Elemente zu anderen Aussagelementen des Textes?

Die Autorin von *Lust* verknüpft die narrativen Einheiten auf der Mikroebene des Erzählens vorwiegend auf assoziative Weise. Daß wir immer dann, wenn das Wortfeld des »Assoziierens« ins Spiel gebracht wird, das Epitheton »frei« erwarten, hat nicht nur mit der Berühmtheit Sigmund Freuds und seiner therapeutischen Methode zu tun. Die Erwartung wird durch die Sache selbst nahegelegt, denn von assoziativen Verfahren spricht man ja eigens, um sie gegen strengere Verknüpfungsverfahren abzuheben: die der Kausalität, des Argumentierens oder der ästhetischen Proportionalität. Dem so verstandenen Assoziieren eignet immer ein gewisses Maß an Freiheit. Um das Maß zu benennen, möchte ich drei verschiedene Grade einführen: gesteuertes Assoziieren, lockeres Assoziieren und (im eigentlich Sinn) freies Assoziieren, bei dem allenfalls auf unbewußte Weise Regelmäßigkeiten entstehen werden. Bei Jelinek finden wir in verschiedenen Textabschnitten alle drei Grade, doch das gesteuerte Assoziieren überwiegt. Zu klären ist zunächst, wodurch es gesteuert wird.

Unterscheiden möchte ich das Assoziieren von der Technik der Collage, die bestimmten, meist vom Autor gewählten oder erfundenen Anordnungen bzw. Konstruktionsprinzipien folgt. Jelinek läßt sich von den Einfällen treiben; *Lust* ist in diesem Sinn kein konstruierter, sicher kein konstruktivistischer Text. Wo das Assoziieren einen sehr hohen Freiheitsgrad erreicht – »frei wovon?« diese alte Frage ist hier durchaus am Platz, und ich will sie zu beantworten suchen –, kommt entweder das Unbewußte ins Spiel, oder die Autorin bemüht sich vorsätzlich um Inkohärenz. Ich glaube, daß es sich vor allem um letzteres handelt: die »kompositorische« Inkohärenzen sind Teil einer sprachlichen Zerstörungsarbeit.

Wovon werden nun die narrativen und diskursiven Assoziationen Jelineks gesteuert? Von der Sprache – diese Antwort ist viel zu allgemein, aber jedem halbwegs erfahrenen Leser ist klar, daß die Suche nach einer Antwort in diese Richtung gehen muß. Präzisierung: Jelineks Assoziationen sind vom Wortspiel gesteuert. Vom Wortspiel als Prinzip, als wesentlicher sprachlicher Formulierungsmöglichkeit, die allerdings die Sprache auch auf die Probe stellt und in Krisen führt. Dabei greift Jelinek auf drei Varianten des Wortspiels zurück: auf das Spiel mit der Mehrdeutigkeit, dessen narrative Wirkungen sie jeweils zur Entfaltung bringt; das Wörtlichnehmen von tropischen (oft metaphorischen) Ausdrücken; und die Verknüpfung von Elementen aufgrund phonetischer Ähnlichkeiten unter Absehung vom semantischen Gehalt. Im ersten Fall multipliziert die Autorin die Wortbedeutungen, sie bringt die Wörter gleichsam zur Explosion. Im zweiten Fall reduziert sie die Bedeutungen: Während eine Metapher zwei Bedeutungsebenen aktualisiert, beschränkt die Autorin sie gewaltsam auf eine einzige, was beim Lesen zunächst ein Gefühl von Falschheit, zumindest aber Irritation erzeugt. (Allerdings ist zu bedenken, daß sich der Leser an Jelineks Verfahren gewöhnen kann und die Falschheit möglicherweise nur noch als »Schrägheit« wahr-

nimmt. Die Irritation oder Unlust am Text kann sich in Lust verwandeln.) Bei der rein phonetischen Assoziation schließlich entstehen unvorhergesehene, semantisch freie Aussagen, die die Autorin nicht mehr oder nur bedingt kontrolliert. Um ein Bild aus Jelineks *Nobelvorlesung* zu gebrauchen: Sie läßt ihren Sprachhund von der Leine, wohl wissend, daß er nach einer Weile zurückkehren wird, und tatsächlich nimmt sie ihn dann erneut an die Leine.

Neben dem Wortspiel erfüllt die Periphrase eine Steuerungsfunktion in Hinblick auf das Erzählen. Im Fall der Periphrase wird ein Gedanke, ein Bild, eine Vorstellung gedanklich gesetzt, aber auf indirekte Weise verbalisiert – in manchen Fällen auf *möglichst* indirekte Weise. Der Umweg der Periphrase bringt neues Sprachmaterial, das seinerseits den gedanklichen oder narrativen Prozeß vorantreiben kann, oft in eine Richtung, die die Erzählerin, die ich mit der Autorin gleichsetze (öfters im Text sagt sie »ich«), in ihrer gedanklichen Arbeit zunächst nicht beabsichtigt hat. Auch die Periphrase bietet Möglichkeiten zur Lockerung der bewußten Intention des Erzählens und Argumentierens. Festhalten möchte ich, daß der Leser trotz des sprachlichen Aufwands, der den Eindruck einer chaotischen »Wucherung« erzeugen mag, ohne weiteres die jeweils gemeinte Bedeutung erfassen kann. Meiner Meinung nach sind Jelineks Texte sehr leicht zu verstehen, auch wenn konkrete Leser das Gefühl haben mögen, sie nicht oder »nicht gut« zu verstehen. Die häufige Verwendung der Periphrase trägt zusammen mit der Häufigkeit der Wortspiele zum ornamentalen Charakter der Sprachformen bei. In einem Interview hat sich Jelinek einmal als »barockes Racheengerl« bezeichnet. Das scheint mir ein zutreffendes Etikett zu sein.

Zur Steuerung der assoziativen Textbewegung von *Lust* trägt weiterhin ein Fundus von Floskeln, Klischeesätzen, literarischen Zitaten und Werbesprüchen bei, die Jelinek bei zahlreichen Gelegenheiten einfließen läßt und semantisch verwertet. Diesen Fundus hat Jelinek immer parat, und sie parodiert, was sie ihm entnimmt, ganz egal, ob es sich um eine alltägliche Redewendung oder um ein hochliterarisches Zitat handelt. *Lust* enthält mehrere Hölderlin-Zitate, die im ursprünglichen Kontext elegisch oder pathetisch wirken. Bei Jelinek wirken sie, parodistisch gebrochen, wie Witze. Wenn sie auf diese Weise zitiert, nähert sich die Autorin am ehesten der Collage-Technik. Sie entwickelt dabei keine inhaltlich bestimmte Beziehung zum zitierten Autor, sondern verwendet seine Texte als Material, das sie wie alle anderen Materialien ihrem von einer bestimmten Haltung geprägten Textaggregat einfügt. Etwas anders verhält es sich allerdings bei Floskeln, die im medialen Alltag präsent sind. Hier ist die auktoriale Kontrolle bezüglich Auswahl und Funktion wesentlich geringer bzw. absichtlich gelockert. Für das Auftauchen des Werbespruchs *Miles and more* in der *Nobelrede* gibt es keine »vernünftige« Erklärung. Die Freiheit der Autorin verwirklicht sich in der durch ihre Willkür eingeleiteten temporären Herrschaft des Zufalls. Die Öffnung des Textes für die Kontingenz des weithin massenmedial bestimmten »Geredes«

– um einen Begriff Heideggers zu verwenden, mit dem Jelinek trotz ihrer Heidegger-Aversion einiges verbindet – ist Teil einer sprachlichen Zerstörungsarbeit.

Ich möchte nun drei Fragmente aus *Lust* – eines aus dem Anfangsbereich, eines aus der Mitte und eines von der letzten Seite – näher besprechen. Um die bisher genannten Texteingenschaften zu veranschaulichen, lassen sich so gut wie alle Fragmente verwenden. Daß die Auswahl beliebig ist und sein kann, liegt an der Machart des Romans, der einige wenige Aussagen und Verfahrensweisen in obsessiven Variationen wiederholt. Ein einziges Fragment enthält »alles«: Das bringt gewisse Probleme für die Lektüre, aber auch die Freiheit, sich am Text zu bedienen, wie es die Theaterregisseure mit Jelineks Dramen (oder Anti-Dramen) zu tun pflegen und – wenngleich auf andere Weise, ohne etwas »auszulassen« – auch die Übersetzer in Fremdsprachen tun sollten.

Das Fragment auf Seite 21 ist eine von zahllosen Szenen, in denen ein Geschlechtsakt beschrieben wird. Dabei wenden die Akteure – die fickenden Männer: vielleicht ist es redlicher, eine solche Beschreibungssprache zu gebrauchen – stets Gewalt an, und auch in diesem Fragment gibt es Anzeichen dafür, daß es sich um eine eheliche Vergewaltigung handelt, obwohl die Frau alles in allem nicht in der Rolle des sexuell mißbrauchten Opfers erscheint, sondern bei dem Spiel mitspielt, ohne sich je zu beklagen. Alle drei Typen des Wortspiels kommen in dem Fragment mehrfach vor. »Die Musik schreit, die Körper schreiten voran.« Die Lautähnlichkeit der Wörter »schreien« und »schreiten«, die keine semantische Gemeinsamkeit aufweisen, dient dazu, die Handlung ein Stück voranzurücken. Der Mann wird als »Hund« bezeichnet, sein tierisch-instinkthafes Verhalten durch die Lautähnlichkeit des Substantivs »Rund« mit seiner kapitalistischen Tätigkeit zusammengereimt. Nachdem der Mann ejakuliert hat – »abgespritzt«, wie es in der Umgangssprache der Sexualität heißt, die Jelinek manchmal gebraucht und noch öfter periphrasierend ersetzt – nachdem er also abgespritzt hat, fällt er in Absprunghaltung von der Frau ab. »Abspringen«, »abfallen«, »Abfall sein« lautet die Assoziation, denn der verspritzte Samen wird als Abfall bezeichnet – wiederum typisch für das ganze Buch, wo die Körperausscheidungen häufig als Müll vorgestellt, das heißt aber: auf der Projektionsfläche der Analität, der Scheiße gesehen werden. Der Gebrauch des Wortes »Abfall« dient der Autorin dazu, die Frau dorthin zurückzustellen, »woher sie kam«, nämlich in die Küche. Mit dieser letzten Assoziation endet das Fragment.

Mir ist keine sorgfältige Definition des Ausdrucks »Kalauer« bekannt, obwohl er oft gebraucht wird, auch in Zusammenhang mit den Werken Elfriede Jelineks. Ich selbst habe auch keine Definition zu bieten, aber nach meinem Empfinden bewegen sich Jelineks Wortspiele generell an der Grenze zum Kalauer, und nicht selten jenseits davon. Das ist insbesondere der Fall, wenn sie metaphorische Aus-

drücke wörtlich nimmt und auf eine frühere, primitivere oder konkretere Stufe des Bezeichnungsvorgangs zurückstellt. Die Frau des Direktors »gerät etwas aus ihrer Fassung«, das kann hier materiell-räumlich bedeuten, daß ihr Körper schwankt; zugleich aber aktualisiert Jelinek die Bedeutung eines Rahmens wie bei einer Brillenfassung oder eben der Fassung einer Glühbirne, die im aktuellen Bedeutungsfeld benachbart ist und prompt von Jelinek eingesetzt, in den Text gesetzt wird. Was ist nun aber die »Birne«, welches Signifikat sollen wir dem Wort bei der Lektüre geben? Die in der österreichischen Umgangssprache geläufige Bedeutung »Menschenkopf« liegt nahe, aber ich denke, in diesem Fall handelt es sich wie in so vielen anderen Fällen um das *eine* Signifikat, das als Supersignifikant dient, um den Phallus nämlich, also den Schwanz des Herrn Direktors. Die Birne des Mannes – sie möchte anschwellen und erglühen – hat Mühe, die Fassung – oder das Loch – der Frau zu finden. Er findet es, denn, wie der Leser von *Lust* bis zum Überdruß erfahren wird, der Direktor ist äußerst potent, und träufelt der Frau etwas ins Ohr. An dieser Stelle sieht die Normalsprache metaphorische Liebesworte vor, die gewöhnlich »geträufelt« werden, aber Jelinek demaskiert die »liebe« Verbalität als Körperausscheidung, genauer: als Spucke. Wie sagte schon Ernst Jandl? »Im Falle eines Phallus klebt Uhu wirklich allus.« Nach dem Akt findet der Mann zum »guten Ton« zurück: Auch diesen Ausdruck nimmt Jelinek wörtlich, sie läßt den Mann – wieder ein winziger narrativer Ruck – Geige spielen. Die Nähe von brutalem Sex und holder Kunst, von Jelinek mehrfach inszeniert, erinnert an das bekannte Stereotyp vom SS-Offizier, der im Vernichtungslager nach getanem Tagewerk Schubert spielt.

Der dritte Typus des Wortspiels arbeitet mit der Doppeldeutigkeit von Ausdrücken: Ein Wort kann gleichzeitig in zwei Beziehungen, zwei Referenzen verstanden werden. Der Mann, er steht hier metonymisch für seinen Schwanz (auch sonst reduziert Jelinek den Mann gern auf sein Genital), ist »wie ein Schuß herausgeknallt« – da klingt die Bedeutung »durchgeknallt« mit: Er kann sich nicht mehr beherrschen, er spielt verrückt. Auch der vorhin zitierte »gute Ton« aktualisiert zwei Bedeutungen, und selbst in das Wort »Glied«, das Jelinek sonst wegen seiner Harmlosigkeit meidet, kommt einiges an semantischer Unruhe, denn die metaphorische Bewegung wird umgedreht, sie zielt nicht mehr auf das kleine Ding, den Phallus, den Signifikanten, sondern steigt von diesem empor zur Vorstellung der endlosen Verknüpfungen, die »die Natur« ausmachen. Ein Satz wie »In der Natur haben wir doch alle Platz!« ist bei solcher Sprachbehandlung kein Trostspruch, sondern geballter Zynismus, schärfste Häme. Wenn die Autorin mit diesem Satz über das Driften der Assoziationen hinaus etwas Bestimmtes meint, dann das Gegenteil vom Gesagten: Die Natur – das All, aber auch unsere eigene kleine Natur, die uns durchknallen läßt – wird uns alle verschlingen. Am Ende des Fragments tritt Schlamm aus dem Mund und dem Genital des Mannes. Das Wort »Schlamm« lädt ein zur Konnotation »Schleim«, Spucke und Samen werden

gleichgesetzt, beides mit der Wertigkeit von Schmutz versehen. Auch diese Beobachtung nötigt mich zu einem Kommentar: Jelinek stellt Sexualität durchweg als etwas Ekliges dar.

Jelinek bedient sich, meist in verformender, demontierender Absicht, geläufiger oder verblichener Metaphern und prägt selbst immer wieder neue. Die Funktion ist dabei meist umschreibend, das »eigentlich« Gemeinte bleibt transparent, es läßt sich klar erkennen; die Vielfalt des aufgetragenen metaphorischen Materials macht die eigentliche literarische Qualität des Textes aus. Die Rekordsucht, die Jelinek an diversen Sportarten ironisch kritisiert, ist ihrem eigenen Verfahren nicht fremd – Einar Schleaf hat dies erkannt und die Schauspieler bei seiner Inszenierung des *Sportstücks* als rezitierende und gestikulierende Theatersportler auftreten lassen. Im Fragment auf Seite 21 von *Lust* finden wir die bereits besprochene Metapher »Birne«, gleich darauf den »Hund«, der auf den Direktor bezogen wird, und im selben Atemzug die »Waffe«, die auf seinen Schwanz bezogen wird. Oft baut Jelinek Metaphernfelder auf, die allerdings keine große Weite gewinnen und daher kaum als Allegorien zu werten sind. Die Dynamik der Assoziationen treibt die Erzählerin zu immer neuen Vorstellungsebenen, die manchmal inkongruent sind, wobei man in einigen Fällen den Eindruck hat, daß ihr die Inkongruenz »passiert«, in anderen wieder, daß sie die Inkongruenz bewußt herbeiführt. Nimmt man den Text beim Wort, so zeigt uns Jelinek hier einen bewaffneten Hund. Solche Bilder empfindet der Leser als schräg oder schief (die Adjektive lassen sich sowohl zur negativen als auch zur positiven Wertung gebrauchen). Und wenn er, der Leser, den Assoziationsfluß unterbricht und weiter nachdenkt, findet er vielleicht zu einer neuen Kongruenz, die er bestätigen kann: Ja, stimmt schon, der Mann ist ein durchgeknallter, bewaffneter, um sich schießender Hund. Damit sind wir allerdings zu keiner neuen Erkenntnis gelangt, sondern zur Wiederholung einer Grundthese Jelineks. – Steigen wir zurück in den Assoziationsfluß: Am Ende der Metaphernkette Birne-Hund-Waffe erscheint eine Blume, die »nicht lang geblüht hat«: eine Aussage, die mich dazu veranlaßt, das Wort »Blume« auf den Schwanz des Direktors zu beziehen. Da die Autorin soviel verschiedenes Sprachmaterial auf immer wieder dieselben, wenigen Signifikate bezieht, entsteht im Verlauf der Lektüre eine Erwartungshaltung, ein Automatismus des Verstehens. Man »lernt« Jelinek lesen, indem man die Reflexe der Autorin verinnerlicht. Die Inkongruenz der Blume allerdings bleibt bestehen, die Verbiegung läßt sich nicht mehr geradebiegen. Der Leser muß sie schlucken, auf die Gefahr hin, sich den Magen zu verderben.

Einige Wendungen im Fragment Seite 21 sind Periphrasen im engeren, rhetorischen Sinn. Der Direktor sieht die Hände seiner Frau als »Feindinnen«, das heißt, er personalisiert die beiden Körperteile. Das Signifikat »Hände« wird hier direkt benannt und danach noch einmal umschrieben. Dieses Verfahren erzeugt den Eindruck von Umständlichkeit oder Sonderbarkeit eines »eigentlich« ganz

einfachen oder normalen Vorgangs; mit dem Brechtschen Begriff könnte man auch von »Verfremdung« sprechen. Auf den Satz mit den Feindinnen folgt der zunächst etwas rätselhafte Satz »Auch seine Knechte liebt er nicht.« Das Substantiv »Knechte« könnte eine weitere Personalisierung der Hände sein: Die Hände der Frau haben ihm zu dienen, aber der Mann liebt sie nicht, obwohl er ihre Dienste gern in Anspruch nimmt. Es könnte aber auch eine Konnotation aktualisiert werden, eine Parallele, die wir als geübte Jelinek-Leser erwarten: Der Direktor mag nicht, daß sich seine Frau wehrt, und er mag nicht, daß sich die Arbeiter in seiner Fabrik wehren. Die Verknüpfung der beiden Ebenen wäre hier frei, weder durch Spracheigenschaften noch durch eine diskursive Logik bestimmt. – Eine im Kontext von *Lust* viel geläufigere Umschreibung bezieht sich auf den Vorgang der Ejakulation, der immer wieder mit Wörtern wie »sich entleeren«, »sich ausleeren« und »sich ergießen« umschrieben wird, meist ohne metaphorische Prozesse in Gang zu setzen. Eigenartig finde ich den Gebrauch des Worts »Tagesgebäck« am Ende des Fragments. Einmal ist darin wohl eine Bedeutung wie »der tägliche Fick« enthalten, andererseits konnotiert die Formulierung auch »Teegebäck«, das an dieser Stelle aber nur fremd, deplaziert, inkongruent wirken kann. Neben bewußter Verfremdung gibt es bei Jelinek auch Herde reiner Befremdlichkeit, kleine Apotheosen der Inkongruenz, die sich allen Bezugnahmen verweigern. Geifernder Schlamm und feines Teegebäck – wahrlich eine seltsame Nachbarschaft.

Vielleicht liegt hier einfach ein Fehler vor? Jelinek hat sich verschrieben, oder genauer, sie verschreibt sich absichtlich, immer wieder, sie spickt ihren Text mit Fehlern, die wortspielerische Effekte haben können, jedenfalls aber zum Funktionieren der narrativen Assoziationsmaschine beitragen. »Tagesgebäck« – eigentlich soll es ja »Teegebäck« heißen. Der Mann möchte sich »in Gold aufwiegeln lassen« – ein Fehler, natürlich läßt er sich in Gold *aufwiegen*. Die Assoziation von Sex und Sport bzw. Olympiade ist hier übrigens frei (und reproduziert ein weiteres Denksstereotyp), die Verwendung von »aufwiegeln« verweist zurück auf die Erregungssucht des Mannes, der immer nur das eine will und nie genug davon kriegen kann. Im Fragment Seite 21 finde ich keine weiteren Verschreibungen und Verballhornungen. Um zu belegen, daß sie den Gesamttext spicken, zitiere ich hier noch ein paar weitere, aus anderen Fragmenten: Das Kind horcht »auf die Kunst und die [sic!] Sport«, »was kommt auf dem Strich heraus?«, die Wintersportler transportieren ihre »Pickeln« (statt »Pickel«), die Zeit der Frau ist »bekränkt« (statt begrenzt). Ein regelrechtes Feuerwerk an Fehlern bietet der folgende Satz (S. 148): »Was für ein Wirkstoff, halb Gott, helf Gott, daß der seine eigene Vergrößerung, ohne als Heiliger gemartert an der Wand zu hängen, bewerkstättigen kann!« Wirkstoff statt Werkstoff, halb Gott in »helf Gott« korrigiert, gemartert statt gemartert, bewerkstättigen statt bewerkstelligen statt bestätigen. . . Die Bedeutungen sind hier überschritten und komprimiert, in einer Dosis, die an das

Gedicht *Wien, Heldenplatz* von Ernst Jandl erinnert, der sich ebenfalls – phasenweise – einer defekten Sprache bediente. Jelinek tut mit solchen Verfahren der Sprache Gewalt an wie der Direktor seiner Frau und seinen übrigen Knechten. Schreiben übernimmt Rache-funktion in Vertretung des weiblichen, des mißbrauchten, des ausgebeuteten Geschlechts – oder *ohne* jede Vertretung, nur für die Autorin persönlich, denn in *Lust* gibt es keine »positiven« weiblichen Subjekte, die in den Genuß der Lust der Rache kommen oder auch nur zu kommen verdienen.

Im auf Seite 154 beginnenden Fragment verwendet Jelinek dieselben Verfahren. Erwähnen will ich nur die Technik der Zusammenbindung mehrerer Satz-teile oder Sätze durch ein Verb; eine Technik, die bei Sprechern der Umgangssprache recht beliebt ist und, je nach Situation und Gebrauch, sich dem Kalauer nähern kann. Der Sohn des Ehepaars gerät nicht ins *Stocken* und er gerät ins *Schlendern*; dem Sohn wird das *Geld* knapp und seinen bäuerlichen Schulkameraden wird die *Zeit* knapp; die Senkgruben schützen die *Natur* vor den Menschen, aber niemand schützt den *Menschen* vor seinen Gläubigern.

Und eine Inkongruenz möchte ich erwähnen, einen schiefen Vergleich von Eis (vermutlich Eisbrocken) und Styroporwürmern, also von einem Erzeugnis der Natur und einem industriell gefertigten Kunststoff. Was hat beides miteinander zu tun? Nichts, aber vielleicht strengt Jelinek genau deshalb den Vergleich an. Eine andere Regelmäßigkeit steht freilich im Hintergrund, nämlich die Demas-kierung der Natur als künstliches Erzeugnis und die Entlarvung der Vorstellung einer naturverbundenen Existenz als ideologische Lüge. Das harmonische Bild der Alpen wird von Jelinek immer wieder aufgebrochen, die Ingredienzien, die zusammen den touristischen Einheitsbrei ausmachen, werden auseinandergebogen.

Das Fragment besticht aber weniger durch sprachgewaltige Rekorde als durch das Tempo seiner Assoziationen, das es ermöglicht, im Nu ein alpenländisches Sozialpanorama entstehen zu lassen. Dieses Panorama im Panorama des Romans erweist sich freilich erst im nachhinein als solches, denn die Dynamik, die sich dem Leser mitteilt, wird durch Wortspiel und auktoriale Willkür hervorgerufen. Zunächst sehen wir die Kleinfamilie beim Frühstück, das Kind ist, mit einer kleinbürgerlichen Sprachfloskel, ein »Sonnenschein«, was Jelinek sogleich die Gelegenheit zu einer Assonanz gibt, einem seltsamen Kinderreim: »Solch ein Sonnenschein bringt Taschengeld ein.« Damit ist das Geld-Thema eingebracht, und von hier ist es nur ein kleiner Sprung bis zum Geldmangel der Nebenerwerbsbauern, die in die Fabrik arbeiten gehen müssen. Das Mittelglied zwischen den beiden Elementen, gleichsam die Sprunghilfe, bildet die Tatsache, daß der Sohn des Direktors mit den »armen Kindern« in die Volksschule geht. Der Wirbel der Assoziationen wird nun immer schneller, der Gebrauch von Landschaft nicht zu Bewirtschaftungs-, sondern zu Freizeit-zwecken findet Erwähnung, dann ein kurzer, wahrlich klischeehafter Schwenk zu den Jägern, die in die »Eingeweide« des

Waldes schießen (die Eingeweide dienen der Erzählerin nur dazu, eine Prise Makabrität beizufügen, assoziationsfördernd oder gar aussagekräftig sind sie nicht). Dann Senkgruben, Evokation von Scheiße und Abfall, Bankangestellte (der österreichische Leser denkt an die Raika). Kurz wird der Schisport eingeblendet, dann eine Haushälterin nach oder vor dem Einkaufen, die trivialreligiöse und selbstverständlich parodierte Frage nach der Existenz eines höheren Wesens taucht auf, ehe die Erzählerin den Leser in seiner Einsamkeit zu Hause anredet und einen Vertreter ankündigt, der Zeitungsabonnements anbietet, was Jelinek die Gelegenheit zu einer kurzen, ironischen Erwähnung der Politikerkaste gibt. In seinem letzten Drittel ist das Fragment nur noch eine chaotische Aufzählung, die eigentliche Spracharbeit, die den Roman sonst auszeichnet, tritt in den Hintergrund.

Nun noch, zum Abschluß der Textanalysen, das Fragment von der letzten Seite des Romans. Es handelt sich um eine Parodie gruselromantischer Szenarien; auch an die Selbstmordszene Ophelias in *Hamlet* könnte man denken. Auf groteske Weise läßt Jelinek hier die Medienwelt einbrechen, wieder einmal ein Wortspiel als Scharnier benützend: »Schöne Ruhe« – also der Tod, die Ewigkeit – »winkt, und auch die Sportler winken einander ja bei jeder Gelegenheit zu, wenn ein Publikum dafür da ist.« Die Zusammenstellung wirkt komisch und verhindert jedes Pathos, jede Möglichkeit zum Mitleid mit dem armen Buben. Der Bub wird in einer Art Nekrolog noch einmal als Vertreter der Konsumgeilheit charakterisiert, das »Geld« personalisiert, es renne frei auf der Welt herum, wenn es niemand an die Leine nehme. Ich neige dazu, die selbstreflexive Bemerkung der Erzählerin: »Jetzt ist es wider Erwarten so ausgegangen, daß ausgerechnet der Jüngste der Familie das dumme Gesicht der Ewigkeit als erster wird sehen dürfen« (eine letzte Periphrase, Umschreibung des Todes) wörtlich zu nehmen. Jelinek plant ihre Erzählungen nicht, sie überläßt sich vielmehr den von Wortspiel, Metapher, Periphrase, Zitat und Floskel ausgelösten Dynamiken und nimmt, was der Strom so bringt, zum Beispiel den kaum zu »erklärenden« Tod des Buben. Ein Tod mußte es auf alle Fälle sein, denn am Ende kann nichts anderes stehen, und irgendwie muß der Strom der Worte ja einmal aufhören. Trotzdem hat *Lust* ein offenes Ende, denn es sind noch nicht alle gestorben. »Aber nun rastet eine Weile!« Der frenetische Schöpfer, der nach vollbrachter Schöpfung zu ruhen gedenkt, ist in Wahrheit ein Vernichter; das höhere Wesen, nach dem soeben noch gefragt worden ist, entpuppt sich als Schnitter Tod. Und die Rächerin kann ihrerseits nichts anderes tun, als vernichten. Auch sie hat manchmal eine Pause nötig.

Die beschriebene Methode des die Zwänge der Sprache bald umspielenden, bald unterlaufenden Assoziierens könnte zu einem hemmungslosen Ausufern der Romane Jelineks führen. (Eine der Stimmen in mir sagt: Warum nicht?) Daß das

nicht immer der Fall ist, dafür sorgt eine ziemlich strikte Hinführung des Materials zu einer Handvoll exakt umgrenzter Themen. Diese lassen sich ebenso leicht identifizieren, wie sich der Inhalt ihrer Erzählungen zusammenfassen läßt. Die beiden wichtigsten, denen sich alle übrigen unterordnen, sind kapitalistische Ausbeutung und patriarchale Herrschaft. In *Lust* steht die Sexualität – als Kampf der Geschlechter – im Vordergrund, hinzu kommen Konsumgier, Sport, Tourismus, Umweltzerstörung. Ein Thema, das für Jelinek in den neunziger Jahren an Bedeutung gewinnen sollte, ist Krieg und dessen mediale Vermittlung. Überhaupt scheinen die Themen mediengesteuert zu sein, die Auswahl vorgenommen von einer Person, die die Wirklichkeit durch den Filter der Massenmedien wahrnimmt, dabei immer wieder auch die Medien selbst thematisierend, ohne sich je deren Sog zu entziehen. Auffällig ist, daß Jelinek weder von einer zu erzählenden, ihr vielleicht am Herzen liegenden Geschichte und auch nicht von einer zu erarbeitenden ästhetischen Form ausgeht, sondern von einem Thema, das sich im Verlauf der Arbeit dann aufspalten und unterteilen kann. Die assoziative Methode führt zu einem Themenmix, in dem diverse Subthemen, wie Bankkonten für Teenager (Subthema der Konsumgier), kristallisieren können, wo sich aber der Eindruck von Wiederholung des Immergleichen trotz aller sprachlichen Variationen nicht vermeiden läßt – möglicherweise ist dieser Eindruck sogar bezweckt. Die von einigen Kritikern festgehaltene Mechanik von *Lust* hängt nicht nur mit dem Thema der gewaltgetränkten, sadistischen Sexualität zusammen, sie ist vielmehr Teil der Weltansicht Jelineks und der Weltordnung, die sie als Autorin beim Schreiben vornimmt. Der von Jelinek geschilderte Kapitalismus ist sowohl in den phantomhaften Fabriken wie auch im Konsumalltag des isolierten Massenmenschen ein sadistisches und mechanisches Getriebe. Die Dispositive ihres Schreibens bringen es mit sich, daß Jelinek dazu neigt, die genannten Themen in *Lust* wie auch in ihren späteren Büchern und Theaterstücken auszureizen. Dieser Vorgang hat etwas Bulimisches: Das Subjekt frißt in einer Mischung aus Lust und Ekel möglichst viel in sich hinein, um es unverdaut wieder auszukotzen. Danach kann – und muß – der Vorgang von neuem beginnen. In einem solchen Universum gibt es keine Entwicklungen, keine Versöhnungen, keine Trennungen. Keine Veränderungen. Die Bahnen sind festgelegt. *The show must go on.*

Die Themen dienen der Ordnung und Begrenzung eines wuchernden, chaotischen Textes, aber sie stiften keine Einheit. Woher kommt dann aber das Gefühl von Einheitlichkeit, das unabweisbar ist, wenigstens für Leser, die in das Jelineksche Textgetriebe »hineinkommen«? Etwas hält die Elemente im *drive* der Assoziationen zusammen. Auch auf diese Frage ist die Antwort einfach: Zusammengehalten werden die Elemente von der eigentümlichen Haltung der Autorin, die mit Wörtern wie »Spott und Hohn«, »Häme«, »Sarkasmus« bezeichnet werden kann. Da es bei Jelinek weder positive Helden noch bemitleidenswerte Opfer noch abscheuli-

che Täter gibt, die uns erschrecken könnten, sondern nur Agenten von Themen, Unterthemen und Ideologemen, können wir uns im Verein mit der Autorin der Häme über das verrottete Österreich hingeben, das der Rest der Welt als Minimumdus lesen mag, als Modell der verrotteten Welt. Wer einen Text wie *Lust* nicht als Total satire liest, liest ihn falsch. Wer ihn ohne zu lachen liest, hat sich von ihm schon düpieren lassen. Häme bedeutet in vielen Fällen Schadenfreude, der Knall der explodierenden Sätze vernimmt sich als »ätsch!«, und der stille Kommentar lautet: Es ist alles beschissen grauenhaft hoffnungslos, und es ist recht so. Daß es so ist, gibt mir erst die Möglichkeit für mein Gelächter und meine Sprachkunststücke. Einen anderen Ausweg, wenn das ein Ausweg ist, sehe ich nicht.

Hinter den Themen und der Haltung kann man unschwer eine Ideologie ausmachen. Sehr knapp formuliert: Jelinek diagnostiziert in ihren Texten den heillosen Zustand einer ödipal strukturierten patriarchalischen Klassengesellschaft. Ihre Sichtweise der Wirklichkeit (oder der Medienbilder), denn trotz ihrer Hermetik beanspruchen die Texte, etwas davon wiederzugeben, ist marxistisch und feministisch, und zwar ganz im Sinn der orthodoxen Lehren. Hinzu kommt, eher als Appendix denn als zentrales Anliegen, eine Sensibilität für die ökologische Problematik. Jelineks Bücher strotzen von Gewißheiten, sie animieren nicht zum Zweifel. Die Spur der erzählten Assoziationen beschreibt keine Suche, sondern die Wiederholung des im voraus Gewußten. Daß die Autorin mit »sozialistischem Realismus« dennoch nichts gemein hat, liegt daran, daß es ihr in ihrem Schreiben nicht möglich ist, Alternativen zu dem beschriebenen verrotteten Universum zuzulassen und einen archimedischen Punkt, der nicht ihr eigener Schreibtisch wäre, auch nur zu denken. Ihre Texte können daher auch nicht parteilich sein, wie es jene Doktrin fordert. Sie sind weder parteilich noch unparteilich, sondern antiparteilich, insofern sie gegen alle Parteien, Vertreter, Figuren vorgehen, wie ja auch Jelineks Sprache gegen die Sprache vorgeht und nicht gegen einzelne sprachliche Äußerungen.

Warum geht Jelinek gegen die Sprache vor? Weil Sprache das erste und letzte Bindemittel jeder menschlichen Gesellschaft ist. Die Sozialisierung erfolgt in der und mit der Sprache, und wenn man zugibt, was Jelinek voraussetzt, daß nämlich Sozialisierung ausnahmslos durch ein Ensemble von Zwangsmaßnahmen geschieht, die das Individuum entweder vernichten oder zu einem Hampelmann des Geldes und des Konsums, der Unterwerfung, des Sexualtriebs und der Machtgier machen, dann gibt es auch keine Möglichkeit, sich mit der Sprache zu versöhnen. Lustgewinn ist, hat man diesen Befund einmal angenommen, allenfalls noch in der Zerstörung möglich. Ein antisozialer Impuls ist bei vielen Autoren der Moderne festzustellen, und die schönsten Sprachgebilde, aber auch die dunkelsten, prekärsten, sind in Aggressionsakten gegen sozial verbindliche Normalsprachen entstanden. Welche angewandte, gesprochene Sprache wäre aber keine normative und normalisierende – außer der Sprache der Irren, und eben die der Dichter?

Mit ihren poetischen Aggressionsakten setzen sie, oft von der Sehnsucht nach einer idealen Form der Gemeinschaft, einer Kommunion umgetrieben, die Möglichkeit von Kommunikation aufs Spiel. Diese Gefahr, wenn es denn eine Gefahr ist und nicht eine Chance, besteht auch bei Jelinek. Die österreichischen Kulturkämpfe um ihre Person und ihr Werk zeugen davon. Ihr politisches Engagement steht nicht im Einklang mit ihrer antiparteilichen Literatur, sondern im Widerspruch dazu.

Lust ist von kurzen, eher unauffälligen, versteckten Anreden an ein Publikum und Ich-Aussagen durchzogen. Nimmt man diese ernst, muß man annehmen, daß die sprachkritische Autorin ein Publikum wenigstens ins Auge faßt. Allerdings nur, um es vor den Kopf zu stoßen. Es ist kaum vorstellbar, daß ein Leser, der diese Anreden auf sich bezieht, den Text bis zum Ende liest. Warum sollte er sich beschimpfen lassen? Warum sollte überhaupt ein notorischer Dummkopf, denn als solchen setzen ihn die Anreden voraus, ein Buch von Jelinek zur Hand nehmen? Da gibt es einen Widerspruch, wie er jeder radikalen Publikumsbeschimpfung eignet, die das Publikum mit sprachlicher Eloquenz vertreiben will, es zu diesem Zweck aber braucht. »Dort auf die Reservebank gehören Sie hin, dort sieht niemand Ihre stockerartigen Arschbacken und ihre müden Hundezitzen« usw. Ihr Bild vom Leser, das die Autorin hier preisgibt (auch wenn es sich nur um ein Spiel handeln sollte), gleicht dem des abstrakten Personals, das den Roman bevölkert. Tatsächlich wird sich kaum ein Leser von solchen Tiraden betroffen fühlen. Ich jedenfalls nicht. Der Text öffnet sich an diesen Stellen der Kommunikation, um sich ihr im selben Augenblick wieder zu verschließen. Das Jelineksche Universum schnappt wieder zu: besser, wir legen unsere Finger, unsere Herzen nicht hinein, sondern betrachten es von außen, lachen darüber, schütteln den Kopf über die Kalauer und denken, was wir ohnehin manchmal denken: Die Welt ist schlecht.

In einem der letzten Fragmente von *Lust*, kurz vor dem finalen Kindsmord, stehen die Sätze: »Und die Kinder schwirren manchmal noch um vier Uhr nachts herum, glaube ich. Zumindest ein, zwei Stück kommen jetzt immer noch betrunken von der Disco nach Hause zurück.« Das »ich« bezieht sich auf die Erzählerin, und ich halte es nicht für ergiebig, die Erzählerin von der Autorin zu differenzieren. Jelinek sagt hier, daß sie nicht recht sicher sei, ob das von ihr Gesagte zutrifft oder nicht. Vielleicht kennt sie diese Dinge nur vom Hörensagen, oder aus den Zeitungen, dem Fernsehen. Kinder bezeichnet sie als »Stück«, mit diesem Wort zählt man sonst Vieh. Ist dieser Menschenhaß Pose, soll man ihn wörtlich hinnehmen? Sollen wir der Autorin die Lockerheit, mit der sie ihre Assoziationsketten hinwirft, abnehmen? Oder unbeeindruckt von ihren Bekenntnissen oder »Bekenntnissen« weiter daran festhalten, daß es sich um durchkomponierte Werke, um Symphonien handelt? Ich für meinen Teil glaube die Spontaneität dieser Äußerungen

zu spüren und ein verschämtes, skizzenhaft angedeutetes Selbstporträt der angeblich nur kalten, objektiven, vivisezierenden Autorin wahrzunehmen.

Eine letzte Frage, ein letztes Problem. Viele Kritiker neigen dazu, Jelinek in ihrem Schreiben eine kritische Absicht zu unterstellen. Wenn ein Universum, sei es auch ein »totalitäres«, als vollkommen geschlossen beschrieben wird, ist Kritik daran entweder unsinnig oder unmöglich, insofern niemand sich außerhalb seiner stellen kann. Aber nicht nur auf der inhaltlichen Ebene erscheint die Jelineksche Kritik fraglich, sondern auch auf der sprachlichen. Denn das ganze Arsenal, das die Avantgarde einst ausgebildet hatte, all die Varianten des Sprachspiels von der Lautdichtung bis zum Kalauer, haben längst in die Büros von Werbeagenturen und Massenmedien Einzug gehalten. Und so, wie Jelinek sie gebraucht, bewirken sie im Leseverhalten eine Automatisierung, eine Art vorausseilendes Gelächter, wie es Elias Canetti in den Wiener Vorlesungen von Karl Kraus beobachtete (nachzulesen in *Die Fackel im Ohr*), nicht aber Einhalt und Distanzierung, wie Brecht das von Verfremdungseffekten erwartete. Finden Sie es lustig, wenn die »berühmte Linzertorte« mit dem »berühmten Linzer Toten« – Adolf Hitler – in einer Kalauerei kurzgeschlossen wird, die nicht weniger zwanghaft ist als die von Jelinek gelegentlich gegeißelte Witzerei von Ö 3? Zwanghaft, denn Hitler kann als Braunauer oder Berliner oder meinetwegen als Wiener Toter durchgehen, aber als Linzer? Die Problematik der Postmoderne, daß nämlich ihre künstlerischen Hervorbringungen bis zur Ununterscheidbarkeit zwischen Kritik und Affirmation oszillieren, so daß der Begriff der Kritik seine Operativität und schließlich seinen Sinn einzubüßen droht, macht vor Jelineks Werk nicht halt. Im Gegenteil, ein Text wie *Lust* ist ein hervorragendes Beispiel für diese zeitgenössische Aporie.

Anmerkung

- 1 *Lust* wird nach der 1989 bei Rowohlt in Reinbek erschienenen Ausgabe zitiert. Meine Sprachanalyse überschneidet sich mit den von Thomas Anz in seinem Aufsatz *Über die Lust und Unlust am Text. Zu Elfriede Jelineks »Lust«* (www.literaturkritik.de) vorgestellten, Freuds Theorie von den Beziehungen zwischen dem Witz und dem Unbewußten aufnehmenden Analysen. Der Frage, ob die kritische Absicht von Jelineks Texten nicht durch Simulation des Kritisierten in Affirmation umschlägt, wird auf recht verschiedene Weise von Karin Fleischanderl in *Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks*, in: *kolik*, 18/2002, und von Bärbel Lücke in ihrem Aufsatz *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer*, in: *Weimarer Beiträge*, 3/2004, nachgegangen. Der Begriff des Ereignis-Amalgams bzw. die Diagnose sprachlicher Amalgamierungstechniken stehen dabei im Zentrum. Den Kontext und die literaturgeschichtliche Tradition zeitgenössischen wortspielerischen Schreibens habe ich in meinem Essay *In der großen Kalau. Ein Beitrag zur Rechtfertigung und Kritik der österreichischen Literatur*, in: *Literatur und Kritik*, Heft 401/402, zu skizzieren versucht.

Zsuzsa Selyem

Der Roman, in dem »die Neunte Symphonie zurückgenommen worden sei«

Über die Funktion der Rücknahme in den Romanen »Liquidation« von Imre
Kertész bzw. »Doktor Faustus« von Thomas Mann

»I. . . I diese Bürger, die in scheinbaren Ehren ihren Geschäften nachgingen, und nichts zu wissen versuchten, obgleich der Wind ihnen den Stank verbrannten Menschenfleisches von dorthin in die Nasen blies I. . . I.«

(Thomas Mann: *Doktor Faustus*)¹

I. – In der folgenden Untersuchung zweier Spätwerke – Thomas Mann schrieb *Doktor Faustus* als Siebzjähriger, Kertész seine *Liquidation* in etwa demselben Alter – sollen Charakteristika der Texte aufgezeigt werden, die von der Rezeption zumeist im Zusammenhang von Alterswerk und Qualität gesehen werden. Im Vortrag Kretzschmars über die Sonate op. 111 läßt Mann diesen über die Schwierigkeiten des Zugangs zum Spätwerk sinnieren, die bisweilen selbst Verehrer Beethovens abgeschreckt hätten, so daß »diese Freunde und Bewunderer dem Verehrten über den Gipfel hinaus, auf den er zur Zeit seiner Reife die Symphonie, die Klaviersonate, das Streichquartett der Klassik geführt, schlechthin nicht hätten folgen können und bei den Werken der letzten Periode schweren Herzens vor einem Prozeß der Auflösung, der Entfremdung, des Entsteigens ins nicht mehr Heimatliche und Geheure, vor einem plus ultra eben, gestanden hätten, worin sie nichts anderes mehr als eine Ausartung immer vorhanden gewesener Neigungen, einen Exzeß an Grübeleien und Spekulation, ein Übermaß an Minutiosität und musikalischer Wissenschaftlichkeit zu erblicken vermocht hätten.«² Wendell Kretzschmar, Adrian Leverkühns Musiklehrer, erörtert im Folgenden jenes eigenartige Abheben, das, »aus wohnlichen Regionen der Überlieferung I. . . I in Sphären des ganz und gar nur noch Persönlichen aufgestiegen«³, seine Entsprechung durchaus bereits im Kertész-Titel – *Liquidation* statt »Abrechnung« – hat. Es handle sich nach Kretzschmar um eine Loslösung von der Subjektivität und um ein neuartiges Eintauchen in die Konvention, »in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgeblasenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis.«⁴ Die Lebensgeschichte des Künstlers, führt er im weiteren aus, liefere keine Erklärung. Um einer Erklärung habhaft zu werden, müsse das Werk eingehender betrachtet werden. Das Bestimmende sei doch der Zusammenhang mit dem Lebensalter, mit dem nahenden Ende des

Lebens. »Wo Größe und Tod zusammenträten, erklärte er, da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität den herrschenden Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Persönliche, das doch schon die Überhöhung einer zum Gipfel geführten Tradition gewesen sei, sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft eintrete.«⁵

Die untersuchten Romane von Mann und Kertész schaffen beide eine eigenartige Atmosphäre aus überbordender Subjektivität und deren gleichzeitiger Auslöschung; aus Traditionstreue, Konventionsverbundenheit und ihrer souveränen Übertretung zugleich. Beide vergegenwärtigen über die Unverständlichkeit, über das Mysterium des eigenen Todes hinaus die zerstörerischen Kräfte der Weltgeschichte. Serenus Zeitblom berichtet über Ereignisse des zweiten Weltkriegs zur Zeit der Entstehung des Romans⁶, er sinniert über Fragen seiner Gegenwart, während die Handlung – die Geschichte Adrian Leverkühns – anderthalb Jahrzehnte früher spielt. Die Handlung des Kertész-Romans spielt Jahrzehnte nach Kriegsende, um doch mit ihrer ganzen Struktur auf dieselbe Origo, auf den historischen Tiefpunkt des Krieges und der Geschichte, auf Auschwitz, hinzuweisen.

Für die parallele Lektüre der beiden Werke sind sowohl die Verschiedenheiten als auch die Übereinstimmungen ihrer Blickwinkel fruchtbar. Sie betrachten jene Epoche, über die sie berichten, mit den Augen von Zeitgenossen. Beide haben den Krieg unmittelbar erfahren müssen, Mann als Deutscher, Kertész als Jude, beide als Verfolgte. Der Träger des Literaturnobelpreises als Emigrant, dem die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt wurde, Kertész als KZ-Insasse, kaum dem Kindesalter entwachsen. Beide bemühen sich in ihren Werken um das bestmögliche Verständnis der Ungeheuerlichkeit, beide versetzen sich, so gut es geht, in Psyche und Gefühlswelt der von der totalitären Macht Verführten, der Gefolgsleute und der Täter, um die Massenpsychose schriftstellerisch zu erfassen und vermitteln zu können. Weder Thomas Mann noch Imre Kertész streben allerdings die einfache Wissensvermittlung an. Sie zeigen vielmehr mit ihren kompliziert konstruierten Romanen, daß selbst die Ergebnisse ihrer Recherchen die ständige Hinterfragung durch die Leser benötigen, um Sinn stiften zu können. Die Problematisierung der Vermittelbarkeit findet sich in beiden Werken meistens als Infragestellung oder als Widersprüchlichkeit der scheinbar eindeutigen Information. Die Arbeit der Auflösung und Ordnung wird dem Leser aufgetragen.

Die Handlung des Kertész-Romans spielt in der nahen Vergangenheit, im von den meisten Lesern unmittelbar erfahrenen letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts: Teilweise um 1990, teilweise neun Jahre später. Hinter diesen an sich nichtssagenden Jahreszahlen verbirgt sich freilich ungeheuer viel. In historischer Sicht war 1990 in den ehemals sozialistischen Ländern das erste Jahr nach dem Regimewechsel. Soeben war ein Machtgefüge zusammengebrochen und gab damit einer aufkeimenden Hoffnung auf eine menschlichere Ordnung Platz. Neun Jahre danach war die Anfangsbegeisterung bereits verfliegen. Es gab zwar ein

Leben in Freiheit, doch es gab keine Illusionen mehr, die vergangenen vierzig Jahre je aufarbeiten, je klar überblicken zu können. Es war in dieser Zeit eine neue, subtilere Machtstruktur entstanden, die ihrem Aufklärungsauftrag zumeist mit der Ernennung von Sündenböcken Genüge tat, es gab eine neue Rhetorik der Teilnahmslosigkeit sowie der demokratisch legitimierte Trennung in arm und reich, aber es gab keine gesellschaftliche Läuterung in welchem Sinne auch immer.

Was die Fiktion betrifft, finden sich in *Liquidation* keine unmittelbaren Anspielungen auf die gesellschaftliche und politische Situation der neunziger Jahre. Die Zeit wird durch ihre bloßen Symptome, durch ihre Auswirkungen auf das Leben des Einzelnen dargestellt. Keserü, der Protagonist des Romans, spricht daher stets von einer »sogenannten Wirklichkeit«. Diese sogenannte Wirklichkeit setzt sich für ihn aus zwei Komponenten zusammen. Einmal aus einer Reihe von unwirklichen, unpersönlichen Abläufen, in denen der Mensch gleichsam Teil einer Maschinerie ist, die von Ideologien gesteuert wird, die mit seiner Beeinflussbarkeit und Hinfälligkeit rechnen; zum anderen aus jener Schicht, die von den Geschehnissen in *Liquidation* gebildet wird. In dieser Schicht verdichten sich Zufälligkeiten zu Schicksalen, zu einem Gebilde, das auch als fiktionales Geschehen gelesen werden kann, als Roman im Roman, verfaßt von einer Figur namens B., der 1990 Selbstmord beging.

II. – B. heißt auch der Erzähler des 1990 erschienenen Kertész-Romans *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, er ist es, der das Totengebet über sein Kind spricht. Beginnend mit der Infragestellung der eigenen Existenz, berichtet er sarkastisch über seine Gespräche mit Dr. Obláth, dem gelehrten Philosophen, der stets eine Schirmmütze mit Würfelmuster in den Farben braun und beige trägt: »Wir erörterten, friedlich und gelangweilt, warum man nicht sein kann; daß die bloße Existenz des Lebens eigentlich eine Unkultiviertheit sei, denn in einem höheren Sinne und aus einem höheren Blickwinkel betrachtet, dürfte das Sein gar nicht sein, allein schon um dessentwegen nicht, was geschehen ist und was, finden wir uns damit ab, immer neu geschieht, das ist ein durchaus ausreichender Grund, abgesehen davon, daß die kultivierten Köpfe dem Sein das Sein schon längst verboten haben.«⁷ Die Reflexionen von B. auf die zwar begründete, letztlich aber unfruchtbare und selbstgefällige Hoffnungslosigkeits- und Aussichtslosigkeitsdebatte der Jahre vor dem Regimewechsel sind in parodistischer Form gehalten. Das, worauf sich die Aussage »dürfte das Sein gar nicht sein« gründet, erscheint indes wegen seiner Einbettung in die Kleinkarierteheit des Budapester Alltags erst auf den zweiten Blick als nicht kleinlich, nicht lächerlich und gar nicht abstrakt, sondern als Ausdruck des ganz besonderen Lebensgefühls der Lager-Überlebenden im real existenten Sozialismus. Die Abwehr der Idee der Fortpflanzung des eigenen Seins, die Weigerung von B. in *Kaddisch*, ein Kind zu zeugen, hat weni-

ger etwas mit Budapest, als vielmehr mit seiner eigenen Lebensgeschichte zu tun, die im 20. Jahrhundert so ungewöhnlich nicht war.

B. spricht in *Kaddisch* über weite Strecken zu seinem nicht geborenen Kind, er stellt oft die Frage, ob »du ein dunkeläugiges Mädchen wärst, mit blassen Tupfen verstreuter Sommersprossen um die kleine Nase? Oder ein trotziger Junge mit Augen so fröhlich und hart wie graublauer Kiesel?«⁸ So verleiht der Text dem Kind ein Gesicht. Der Roman endet mit einer dritten Version der versuchten Gesichtsgebung, in der die Du-Anredeform von einer Anrede in dritter Person abgelöst wird. »Er« oder »sie« stehen immer noch für die imaginären Kinder des Erzählers, jedoch hat B., die Sprechende, die schreibende Person, nichts mehr mit ihnen zu tun.

Die Länge des Totengebets stimmt mit der Länge des Monologs des Protagonisten an das abgewehrte, an das nicht geborene Kind überein. Das Wort entsteht durch die paradoxe Situation, daß nicht das Kind selbst, sondern bereits der Wunsch nach einem Kind abgewiesen wird, daß wir uns die Figur B.s erst durch sein Verhältnis zum Kind vergegenwärtigen können. »Mein Dasein als Möglichkeit deines Seins betrachtet«, diese Sichtweise kehrt im Roman, wie das Thema einer Fuge, immer wieder zurück. Als er aber der dunkeläugigen Tochter und dem trotzig kleinen Sohn seiner geschiedenen Frau begegnet, geht *Kaddisch* zu Ende. »Sagt dem Onkel guten Tag, sagte sie zu ihnen. Das ernüchterte mich ein für allemal vollkommen.«⁹ Das eigene Dasein, dem das sinnstiftende »du« verlorengegangen war, wird auf das Ich zurückgeworfen: »Manchmal schleiche ich noch wie ein räudiger, nach der großen Ausrottung übriggebliebener Marder durch die Stadt« – sagt B. von sich selbst.¹⁰ Dieses alleingebliedene Ich wendet sich nun an den eigentlichen Adressaten der Gattung Totengebete, an Gott. Dies zeigt sich selbst in der Rechtschreibung. Wurde Gott zuvor im ungarischen Original stets als »isten«, gleichsam als Berufsbezeichnung, klein geschrieben, wird er nun als »Uramisten«, als Herrgott apostrophiert: »Uramisten! / Hadd merüljek el / mindörökké, // Amen.« »o Gott! / laß mich versinken / in alle Ewigkeit // Amen.«¹¹

B., Protagonist von *Liquidation*, ist zur Zeit der Erzählung bereits seit neun Jahren tot. Sein Dasein im Text verdankt er einem paradoxen existentiellen Verhältnis (paradox, weil ein Verhältnis zwischen Personen dargestellt wird, von denen nur mehr eine lebt): Eine Romanfigur namens Keserű verbindet seine eigene Existenz aufs engste mit jener von B. Einst war es B., der in einem Gespräch, die Gegenwart analysierend, Keserű gleichsam nebenbei von dessen Gedanken an den Selbstmord befreit hatte. Er riet ihm, sich möglichst wenig mit sich selbst zu beschäftigen. Man dürfe nicht zu erfahren trachten, wer man sei, denn »wir leben im Zeitalter der Katastrophe l. . . jeder Mensch trägt die Katastrophe in sich«. Die Menschen seien Ich-los, das sei das schlimmste, »dieses Ich-lose Wesen ist die Katastrophe«. Der Ich-lose Mensch sei – ohne selbst böse sein zu wollen – »zu jeder bösen Tat fähig«.¹² Wie aus diesem Gedankengang die Sinnlosigkeit des

Selbstmordes abgeleitet wird, erfährt der Leser in der darauf folgenden Skizze eines Theaterstückes: »Sterben ist einfach / das Leben ein einziges / Konzentrationslager / von Gott für die Menschen / auf Erden errichtet / vom Menschen für den Menschen / zum Vernichtungslager ausgebaut / Sich selbst umzubringen ist gleichviel wie / die Wache überlisten / fliehen desertieren / den Zurückgebliebenen eine Nase drehen l. . l Rebellion ist / AM LEBEN BLEIBEN.«¹³ Die Skizze, aus der die obige Passage zitiert wird, findet sich nach der Beschreibung des Begräbnisses von B., der letzten Endes doch durch die eigene Hand umkam. Warum legte B. Hand an sich, wenn er in seinem Fragment den Selbstmord mit Fahnenflucht gleichsetzt, während er »am Leben bleiben« als einen Akt des Widerstandes bezeichnete? Der Autor der Skizze muß, der Struktur des Romans zufolge, B. sein, doch dieser kann unmöglich über sein eigenes Begräbnis berichten, bzw. die Zustände neun Jahre nach seinem Tod beschreiben. In der Fiktion von Kertész ist dies jedoch der Fall. Keserű beginnt auf Seite 23 des Romans das Manuskript von B. zu lesen (Anführungszeichen wird geöffnet), und schließt die Lektüre auf Seite 134 (Anführungszeichen zu). Innerhalb des in Anführungszeichen gesetzten Teils befindet sich auch das bekenntnishafte Tagebuch Keserűs, das er demnach nicht schreibt, sondern liest.

Jener Leser, der an der Lösung des Rätsels arbeitet, ist die Keserű genannte Figur des Romans. Er findet kaum verwertbare Texte. Außer verschiedenen Aufzeichnungen, Reflexionen und Fragmenten – und hie und da Spuren seiner eigenen Verrätertätigkeit – gibt es nichts Wesentliches in der Hinterlassenschaft von B. Wir Leser und Leserinnen von außerhalb, die bereits im Besitz der Ergebnisse von Keserűs Ermittlungen überlegen können, sollten hingegen kritische Distanz bewahren, eine eigene, unabhängige Lesart entwickeln. Warum war Kertész diese beabsichtigte Lesart seines Romans so wichtig, daß er sie derart präzise als Wirkungsmechanismus in den Text einbaute? Dadurch wird meiner Ansicht nach das Manuskript von B. zwei Adressaten zugewiesen: Einem Leser innerhalb und einem außerhalb des Romans. Die Struktur von *Liquidation* ähnelt in dieser Hinsicht der von *Kaddisch*. In *Kaddisch* war ein nicht existentes, ein nie auf die Welt kommendes Kind Adressat der Rede des Autors, in *Liquidation* gibt es den Verfasser des Textes, den Schriftsteller zwar nicht mehr, es gibt aber wohl einen expliziten und einen potentiellen Leser. Die Wichtigkeit dieser Parallelen wird erst dann voll bewußt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die jeweils mit B. bezeichneten Figuren sowohl in *Kaddisch* als auch in *Liquidation* nach Maßgabe einiger Textstellen identisch sein müssen. Eine solche Belegstelle ist die Erzählung jener Begebenheit, bei der *Kaddisch*-B. in einer größeren Abendgesellschaft Judit, seine spätere Frau, kennenlernt. Die Gäste erzählen einander, welche Lagerhaft welchen totalitären Regimes sie überlebt hätten. Diese Art von Reigen einander überbietender Gräßlichkeiten wird in *Liquidation* »Lagerpoker« genannt, wobei einzig »Auschwitz« nicht übertrumpft werden kann. Eine auffällige Parallele ist

auch die Darstellung des Werdeganges der Beziehung, vom Augenblick der Entstehung der Liebe, in dem ein »blaugrüner, seidiger Teppich« eine große Rolle spielte, über die Gründe für das Auseinanderleben, bis zur Schilderung der Scheidung. Allein, die beiden B.s können aufgrund ihrer Lebensdaten doch nicht identisch sein. Das Lebensalter von *Kaddisch*-B. in Auschwitz mag dem des Gyuri Köves, dem Protagonisten von *Roman eines Schicksallosen*, (oder dem des Autors) entsprechen, kann also (in 1944) als um die 15 bestimmt werden, während *Liquidations*-B. im Jahre 1944 in Auschwitz auf die Welt kam. Im später ausgestellten Personalausweis von B. aus *Liquidation* steht richtig Oświęcim, Polen, als Geburtsort und 1944 als Geburtsjahr. Der Verfasser beider Romane hat also die Entscheidung getroffen, *Liquidations*-B. nicht an jenen europäischen Erziehungs-idealen teilhaben zu lassen, die *Kaddisch*-B. wohlherzogen den Güterwaggon betreten ließen. Er wurde nicht im Geist der europäischen Kultur auf die Konzentrationslager vorbereitet, er wurde gleich in ein solches hineingeboren.

Im Totengebet für das nicht geborene Kind ist die Aussage »selbst in Auschwitz sind Kinder geboren worden« Teil des Redeflusses gegen die Realisierung des Kinderwunsches. B. versucht seiner Frau begreiflich zu machen, daß er nicht das Leben an sich verneint, sondern jenen Bewußtseinszustand, der als jener der »Holocaust-Überlebenden« bezeichnet werden kann. Die Figur des B. in *Liquidation* steht dagegen sowohl für die Unauslöschbarkeit des Lebens selbst in der systematischen Vernichtung, als auch für die tragische Determiniertheit dieser kleinen Kreatur, die lebensuntauglich bleiben muß, weil sie ihr Lebtag keine Mittel in die Hände bekommen wird, um »Auschwitz« verstehen zu können. Köves, der Fünfzehnjährige, konnte nie gänzlich seiner Menschenwürde, seines Entscheidungsspielraumes beraubt werden. Es stand ihm frei – und dies wurde von ihm als tröstlich empfunden – alles mögliche zu tun, um der sofortigen Vergasung zu entgehen. Er konnte während jener zwanzig Minuten, in denen er in der Menge vom Viehwaggon an die Selektionsrampe geschubst wurde, seine Kräfte sammeln, vor dem Komitee seine Muskeln spannen, und auf die Frage, wie alt er denn sei, die richtige, weil lebensrettende Antwort geben: siebzehn. Die als B. bezeichnete Figur des Romans *Liquidation* hat hingegen nie das eigene Schicksal zu verantworten gelernt. Im KZ geboren, in der (stalinistischen) Diktatur aufgewachsen, mußte er stets Entmündigter bleiben.

Die beiden B.s stehen daher auch für verschiedene Möglichkeiten der Therapie nach den erlittenen Traumata. Die Auschwitz-Erfahrung des Heranwachsenden beinhaltet auch die Begegnung mit dem Guten – in der Lehrer-Episode, beispielsweise. Die als »Herr Lehrer« betitelte ausgemergelte Figur verschwindet mit der Essensration des bewegungsunfähigen Gyuri Köves, um – wie dieser annimmt – das eigene Leben um einen Tag zu verlängern. Doch statt dessen rettet er die Ration und übergibt sie dem Jungen bei passender Gelegenheit wieder. Ein Akt der Auflehnung des Lehrers gegen die Entmenschlichung, ein Akt der Selbstbefreiung von

der scheinbar allumfassenden Gültigkeit der mörderischen KZ-Gesetze. Der Säugling jedoch kann der Lagerwirklichkeit nur seine Unschuld entgegenstellen, sonst nichts. Daß er dort geboren wurde und trotzdem am Leben blieb, ist zwar ein Wunder, aber nicht sein Verdienst. »Es ist passiert und trotzdem nicht wahr. Ausnahme. Anekdote. Ein Sandkorn im Getriebe der Leichenhackmaschine. Wen interessiere, sagte er, seine der Lagerprominenz zu verdankende Ausnahmeexistenz, diese regelwidrige, einmalige Betriebspanne? Und wo hätte die nach dem nicht existenten B. benannte Ausnahme-Erfolgsstory ihren Platz innerhalb der allgemeinen großen Vernichtungsgeschichte?«¹⁴ *Liquidation* thematisiert die Gefahren der Unschuld (selbst der angenommenen Unschuld): Dem Menschen muß die Möglichkeit geboten werden, für die eigene Geschichte einzustehen. Das bloße Verstehen-Wollen ist selbstzerstörerisch, Unschuld schützt nicht vor dem Untergang.

In *Fiasko* von Kertész gibt es ebenfalls eine B-Figur. Berg ähnelt in mancher Hinsicht B. in *Liquidation*. Über seine Lebensgeschichte erfahren wir zwar nur wenig, doch die Frage, wie »ein Mann von Geist und Bildung« zum Massenmörder wird, beschäftigt ihn ebenso wie den Protagonisten von *Liquidation*, und beide kommen zum ähnlichen Schluß, »daß im Leben, dessen Prinzip das Böse ist, trotzdem das Gute getan werden kann, wenn auch nur um den Preis, daß der Handelnde sein eigenes Leben opfert.«¹⁵ Letzten Endes werden beide Figuren von der Suche nach einer Antwort bewegt, die zufriedenstellend erklären könnte, was in einer menschlichen Kultur, die Massenmord zuläßt, getan und gedacht, wie das Leben des Individuums gestaltet werden kann. Der »Mann von Geist und Bildung« als Massenmörder stellt einen solchen Widerspruch dar, dessen Unauflösbarkeit Berg verzweifeln läßt. Köves erlebt hingegen am eigenen Körper den Beginn jenes langen Prozesses, der ihn ohne weiteres zum Massenmörder hätte entarten lassen können. Um Berg zu Hilfe zu eilen, beschreibt er in einem an ihn adressierten Brief, daß er während seines regulären Wehrdienstes in der Volksarmee in einem unbedachten Moment dem Vorschlag seines Vorgesetzten zugestimmt habe, als Wärter im Militärgefängnis weiterzudienen. Er hätte das Angebot eigentlich nur angenommen, um zu zeigen, wie ein guter Wärter beschaffen sei, doch wäre er bereits nach kurzer Zeit kraft seines Amtes dazu verleitet worden, einen Gefangenen zu ohrfeigen. Köves wird während der Abfassung des Briefes klar, daß die bloße Annahme einer judikativ-exekutiven Rolle, selbst ihre widerstrebende, gegen die eigene bessere Überzeugung erfolgte Annahme fatal sei, denn die Rolle verselbständige sich, übernehme die Verfügungsgewalt über ihn und ließe ihn Dinge machen, die er als »Mann von Geist und Bildung« nie tun würde. Die Erkenntnis von Köves, ein potentieller Massenmörder zu sein, läßt ihn ein selbstbestimmtes, so gut es geht unabhängiges Leben führen und seinen Roman schreiben (autobiographische Anspielung auf *Schicksallosen*). »Vielleicht wollte ich das, ja: wemgleich nur in der Vorstellung und mit künstlerischen Mitteln, so dennoch die Wirklichkeit, die mich – überaus wirklich – in ihrer

Macht hält, in meine Macht kriegen; aus meinem ewigen Objekt-Sein zum Subjekt werden; selber benennen, statt benannt zu werden. Mein Roman ist nichts als eine Antwort auf die Welt – anscheinend die einzige Art von Antwort, die ich geben kann.«¹⁶ Doch der Brief erreicht Berg, der in Köves den Wunsch nach Klarheit geweckt hatte, nicht mehr. Vermutlich deswegen nicht, weil diese Erfahrungen persönlich gemacht werden müssen: als Ratschläge funktionieren sie nicht. Dem B. in *Liquidation* ähnlich, geht auch Berg unschuldig unter. Und auch seine Unschuld entlastet ihn nicht, wird in der Erzählung nicht positiv besetzt. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts hat keine unschuldigen Verhaltensweisen zugelassen. »In den Kreis der Wahrheit des [20.] Jahrhunderts dringt der Schriftsteller aber nur vor« – schreibt Kertész in seinem *Galeerentagebuch* –, »wenn er einsieht, daß er getötet werden kann und daß dies durchaus kein außerordentliches Ereignis darstellt. Kafka tötet sich in der ›Verwandlung‹ und im ›Prozeß‹ selbst, im ersten als Ungeziefer, im zweiten als ehrbaren Beamten. Andererseits – das sehe ich ein – ist es nicht unbedingt nötig, einen solchen Standpunkt einzunehmen – in diesem Fall muß man jedoch konstruktiv sein, das heißt tragisch, was nur im Fall wirklicher Größe heutzutage nicht lächerlich wirkt. Die Geste der Bewahrung der Welt, der Erhaltung der Weltordnung ist eine tragische Geste, eine Elitegeste. Um noch glaubwürdig zu sein, muß sie in einer tiefgehenden Tradition wurzeln l. . l.«¹⁷

Kaddisch und *Liquidation* verschweigen am Ende des 20. Jahrhunderts mit ihren mit Bedacht gewählten radikalen schriftstellerischen Mitteln, was dem Leben zugestoßen war, wie das Leben verlustig ging. Sie sprechen vielmehr darüber, warum der Kinderwunsch unerfüllbar bleiben muß oder warum alles zur Beendigung des eigenen Lebens drängt. Wie gesagt, ist das Jahr 1990 in *Liquidation* jenes, in dem B. sich das Leben nimmt. Würde sich B. einfach umbringen, wäre sein Tod nichts anderes als eine naive Destruktion, die Befriedigung einer Laune des Augenblicks, wäre nicht durch eine *tiefgehende Tradition* gestützt, wäre nicht des Erinnerens wert. *Kaddisch*-B. entscheidet sich hingegen für das therapeutische Schreiben. Nicht das Schriftstellerdasein interessiert ihn, er verschwendet überhaupt keine Gedanken darauf, ob seine schriftstellerische Arbeit erfolglos bleiben oder von Erfolg gekrönt wird. Das Schreiben an sich bezeichnet er in Anlehnung an die Celansche *Todesfuge* als das Schaufeln des eigenen Grabes in den Lüften: »l. . l die wahre Natur meiner Arbeit, die im Grunde genommen nichts anderes ist als ein Schaufeln, das Weiter- und Zuendschaufeln jenes Grabes, das andere mir in den Wolken, in den Winden, im Nichts zu schaufeln begonnen haben«¹⁸, jenem riesenhaften Massengrab zugehörig, in das die Henker und Schlächter des 20. Jahrhunderts viele Millionen von Menschen verscharrt haben. Auch *Liquidation*-B. war unter ihnen, auch er hat Auschwitz erfahren müssen, nur blieb er damals irgendwie verschont, blieb er zufällig am Leben. Sobald er aber seinen Roman abschließt, tötet er sich. Wie kann seinem Tod Bedeutung beigemessen werden, was ist jene *tiefgehende Tradition*, in der sein Tod *der Erhaltung der Weltordnung* diene?

Keserű, Zeitblom. – Die Frage des Todes als Bedeutungsträger wird sowohl in *Liquidation* als auch in *Fiasko* mit der Mise en Abyme-Technik, als Roman im Roman beantwortet. In *Liquidation* stellt ein unbekannt bleibender Erzähler Keserű, den Protagonisten der Erzählung, vor. Er deutet an, daß er, der unbekannte Erzähler, es sei, der sowohl die Figur selbst als auch seine Bezeichnung erfunden hätte, überflüssigerweise, fügt er gleich hinzu, denn so sei es auch in Wirklichkeit gewesen. In jener Wirklichkeit, die vom Protagonisten Keserű nicht als solche akzeptiert würde. Die ersten acht Sätze des Romans sind vom ständigen Umschlagen des Fiktionalen und des Wirklichen ineinander gekennzeichnet. Gleich im ersten Satz wird die Unglaubwürdigkeit von Protagonist und Sujet deklariert, beide seien vom Autor frei erfunden (1), was im vierten Satz als unwahr bezeichnet wird, die Wirklichkeit ist plötzlich existent (2). Der fiktive Protagonist bekennt im siebten Satz, daß es eine Zeit gab, in der er von der Wirklichkeit »nicht mehr allzu viel hielt« (3), als Zugabe wird »neuerdings« beigefügt, gemeint ist damit der Vorfrühling des Jahres 1999 (4). Welche Funktion haben diese präzise rhythmisierten Umschwenkungen? Aller Wahrscheinlichkeit nach dienen sie zur Kündigung einer vielfach noch immer als gültig erachteten Übereinkunft zwischen Autor und Leser: Die meisten Leser verlangen nach einer Fiktion, die den Anschein des Wirklichen erweckt. Die Romane von Kertész sind nicht bereit, die Rolle der fiktionalen Wirklichkeit zu spielen, sondern erklären die Fiktion für wirklich. Die Geschichten stehen immer mehr für die Fiktionalität der Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die die Fiktion haargenau, Schritt für Schritt nachvollzieht. Die Fiktion schreibt in *Liquidation* Keserű vieles, sehr vieles vor, bleibt aber letzten Endes offen. Die Leser erfahren nichts über das weitere Schicksal von Keserű, es wird nicht einmal andeutungsweise klar, ob er schließlich etwas mit sich und mit seiner Umwelt wird anfangen können oder seine Tage weiterhin beziehungslos verstreichen läßt.

In dieser Geschichte spielen Jahreszahlen (1944, 1956, 1990, 1999) und geographische Namen (Oświęcim, Siebenbürgen, Budapest, Firenze) eine entscheidende Rolle – auch wenn die Ausdehnung der Fiktion eingegrenzt wird durch Skizzen zu einem virtuellen Roman und seiner Fragmente. Sie stehen für Scheitelpunkte verbürgter historischer Prozesse, die allerdings durch den ständigen vielfältigen Gebrauch im Laufe der Zeit vom kollektiven Unbewußten zunehmend als fiktionale Begebenheiten wahrgenommen werden. Auch im Alltag ist es offensichtlich, daß die Kulturindustrie großes Interesse an der fortwährenden Domestizierung und Fiktionalisierung dieser historischen Begebenheiten zeigt. Die Möglichkeiten ihrer nicht-plakativen, nicht-selektiven persönlichen Nachvollziehung werden dadurch immer weniger.

Im Leseakt werden in *Liquidation* Fiktion und Wirklichkeit ineinander aufgelöst. Die Geschichte handelt von einem Leser. Vermutlich ist dieser Leser eine der kompliziertesten Figuren des Romans. Er heißt Keserű und ist Verlagslektor von

Beruf. An mehreren Stellen des Romans wird festgehalten, daß Keserű sich gerade in einer Krisensituation befindet: Entweder gelingt es ihm, die Geschichte B. durch dessen hinterlassenen Roman kennenzulernen und endlich zu verstehen, oder er wird endgűltig in jenen Zustand der durch ihn ausdauernd beobachteten Obdachlosen verfallen, in dem weder die Vergangenheit noch die Zukunft eine Rolle spielt, in dem alles auf das bloűe Überleben im Hier und Jetzt ausgerichtet ist. Keserű gerűt durch sein Interesse für Literatur in den Bann von B.; seine Bildung, sein Geschmack, seine Erziehung scheinen ihm die Laufbahn als Verlagslektor geradezu vorzubestimmen. Jene Rolle des Literatur-Sachverständigen, die er wűhrend seiner Studienzeit zunűchst nur gespielt hat, wird beinahe unmerklich zu seinem Beruf. Er liest seine eigenen Sűtze im Manuskript von B., und kann denen auch nur in einer verfremdeten Umgebung begegnen, denn er ist es gewohnt, stűndig mit Sűtzen von Fremden zu tun zu haben. Auch jene Sűtze, die sich zur Geschichte seines eigenen Lebens, seines Selbst runden kűnnten, hofft er in der Hinterlassenschaft von B. zu finden – so dieser sie tatsűchlich geschrieben hatte und es Keserű gelingen wűrde, diese aufzufinden.

Kertűsz hat seinen Anti-Helden mit dieser Ausgangslage in eine schwierigere Position gesetzt, als seinerzeit Thomas Mann Serenus Zeitblom. Die Parallele ist keineswegs zufűllig, sondern Ergebnis einer bewuűften Entscheidung. Keserű funktioniert als eine Hilfskonstruktion zur Geschichte von B., wie auch Serenus Zeitblom dieselbe Rolle zur Geschichte von Adrian Leverkűhn zugeordnet wurde. Kertűsz kodiert die Verbindung von Zeitblom und seinem Protagonisten in das Bekenntnis von Keserű, das sich unter den hinterlassenen Manuskripten von B. befindet und in dem Keserű einen Überblick seines Werdeganges zu geben versucht, zu erklűren versucht, warum er gerade Verlagslektor wurde. In dieser alltűglichen Geschichte, deren Stil alle Merkmale eines Gebrauchstextes aufweist, nimmt *Doktor Faustus* eine zentrale Rolle ein. Keserű beschreibt (liest, wie er es einst beschrieben hat), wie schwierig es für ihn um 1960 war, das Werk zu beschaffen, und wie auserkoren er sich fűhlte, nachdem ihm dies endlich gelungen war und er *Doktor Faustus* in drei Tagen zu Ende gelesen hatte: »Ich fűhlte mich auserwűhlt, so als sei ich eines Geheimnisses teilhaftig geworden, das nur wenigen vorbehalten war.«¹⁹ Jenes Geheimnis ist indes keineswegs Teil der narrativen Identitűt Keserűs, sondern muű – allein aus der verzweifelten Suche zu schlieűen, mit dem er das verschollen geglaubte Romanmanuskript von B. zu entdecken hofft – das Geheimnis eines Anderen sein, der eine bestimmende Rolle in seinem Leben gespielt haben, eine Vorbildfunktion gehabt haben muű. »In meinem Leben hatte jene Art Kűnstler gefehlt, derentwegen man im Grunde genommen auf die Lektorenlaufbahn kommt. Der verdammte Poet – nun, jetzt ist es heraus, wie infantil es auch immer klingen mag.« – liest Keserű seine Jahrzehnte zuvor zu Papier gebrachten Worte.²⁰ Namentlich wird im Kertűsz-Roman *Doktor Faustus* allerdings nicht erwűhnt, denn »Namen und die mit ihnen verbundenen Vorstel-

lungen bedeuten für jeden und in jeder Epoche etwas anderes.«²¹ Keserü identifiziert *Doktor Faustus* als den Roman, in dem »die Neunte Symphonie zurückgenommen worden sei.«²² Die Rezipienten von *Liquidation* sollen an diesem Hinweis den Roman Manns erkennen und nicht nur neu lesen, sondern sich auch fragen müssen, warum der deutsche Komponist Adrian Leverkühn dieses von seinem Meister Kretzschmar so hoch geschätzte Beethoven-Spätwerk zurücknimmt. In welchen Zusammenhang bringt Thomas Mann die Rücknahme der Neunten mit dem Leben Adrian Leverkühns, das 1943–44 von Serenus Zeitblom unter Einbeziehung der gerade durchgeführten deutschen Heeres-Operationen beschrieben wird? Und inwiefern läßt sich all dies mit der Geschichte Bs und Keserüs und der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Verbindung bringen?

Kapitel XLV des *Doktor Faustus* beginnt mit dem Tod des Kindes Nepomuk Schneidewein, dem heiß geliebten Neffen Adrians. Zeitblom besucht sie, als Nepomuk im Sterben liegt. Adrian ist in einem schrecklichen Zustand, auf die tröstenden Worte reagiert er mit einem Wutausbruch. Zeitblom wendet sich zum Gehen, als ihn Adrian anspricht. Ich zitiere diesen kurzen Dialog:

»Ich habe gefunden«, sagte er, »es soll nicht sein.«

»Was, Adrian, soll nicht sein?«

»Das Gute und Edle«, antwortete er mir, »was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.«

»Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?«

»Die Neunte Symphonie«, erwiderte er.²³

Es ist nicht die Absicht Adrian Leverkühns, etwas der Liebe und der Freude »dämonisch Entgegengesetztes« zu preisen, denn sein Lebenswerk ist mit allen Fasern dem Beethoven-Spätwerk verbunden, das er gleichzeitig radikal erneuert. Die Rücknahme richtet sich in erster Linie gegen sich selbst, gegen »das Gute und Edle« im Menschen, das zu jener Zeit im Sterben zu liegen schien. Thomas Mann konstruiert in der Diktion des frommen Erzählers Serenus Zeitblom keine einfache Parallele zwischen Adrian Leverkühn und den Deutschen, die sich vom Bösen vereinnahmen ließen; keinen Vergleich zwischen dem Tod des geliebten Kindes und den Millionen Gefallenen, die als Preis für dieses Bündnis zu entrichten waren. Die Ähnlichkeiten werden von Zeitblom, der Zuschauer sowohl der Siege als auch der Niederlage von Hitlerdeutschland gewesen ist, und dessen Söhne »ihrem Führer dienen« mußten, nur angedeutet. Er hält bereits zu Beginn des Romans seine vorsichtige Distanz gerade in der »Judenfrage« fest: »Es mag mit an dieser Jugenderfahrung liegen, aber auch an der spürsinnigen Aufgeschlossenheit jüdischer Kreise für das Schaffen Leverkühns, daß ich gerade in der Judenfrage und ihrer Behandlung unserem Führer und seinen Paladinen niemals voll habe zustimmen können, was nicht ohne Einfluß auf meine Resignati-

on vom Lehrfach war.«²¹ Die *volle* Zustimmung verweigert zu haben ist Zeitbloms schwerstes Vergehen – zur Nazizeit büßt er dafür mit dem Verlust seiner Stelle, nach dem Ende des Krieges wird ihm vorgehalten, nicht seine volle Ablehnung gezeigt zu haben. Die Resultate ihres Zauderns werden der Bevölkerung in Buchenwald bei Weimar vorgeführt (wo auch Imre Kertész als 15jähriger eine zeitlang festgehalten wurde): »Unterdessen läßt ein transatlantischer General die Bevölkerung von Weimar vor den Krematorien des dortigen Konzentrationslagers vorbeidefilieren und erklärt sie – soll man sagen: mit Unrecht? –, erklärt diese Bürger, die in scheinbaren Ehren ihren Geschäften nachgingen und nichts zu wissen versuchten, obgleich der Wind ihnen den Stank verbrannten Menschenfleisches von dort her in die Nasen blies, – erklärt sie für mitschuldig an den nun bloßgelegten Greueln, auf die er sie zwingt, die Augen zu richten. Mögen sie schauen – ich schaue mit ihnen, ich lasse mich schieben im Geiste von ihren stumpfen oder auch schaudernden Reihen.«²⁵ Serenus Zeitblom, der deutsche Bildungsbürger, der Humanist läßt sich nicht vom Rassenhaß anstecken. Aber er fügt sich den gewalttätigen Umwälzungen seiner Zeit, er kann und will sich ihnen nicht entgegenstemmen. Er ist weder willens noch fähig zu analysieren und Schlüsse zu ziehen, so versteht er beispielsweise kaum die wichtigsten Wesensmerkmale in Adrian Leverkühns Persönlichkeit. Mann kommt häufig darauf zurück, beispielsweise bei der Mißbilligung des Leverkühnschen Lachens durch Zeitblom: »Ich liebe das Lachen nicht so sehr und war, wenn er sich ihm überließ, immer gezwungen, an eine Geschichte zu denken, die ich nur durch seine eigene Überlieferung kannte. Sie stammte aus des Augustinus ›De civitate Dei‹ und lautete dahin, daß Cham, der Sohn des Noah und Vater Zoroasters, des Magiers, der einzige Mensch gewesen sei, der bei seiner Geburt gelacht habe, was nur mit Hilfe des Teufels habe geschehen können.«²⁶ Und er glaubt, gleich hinzufügen zu müssen: »Auch machte wohl einfach eine gewisse Trokenheit und Steifigkeit meiner Natur mich ungeschickt dazu.«²⁷

Thomas Mann führt durch die Figur Zeitbloms einen Erzähler ein, der weniger weiß als der Leser. Aus seiner ressentimentdurchtränkten Gefühlswelt läßt sich eine Parallelgeschichte rekonstruieren (neben der vordergründig erzählten Leverkühns), nämlich die Geschichte seiner ideologischen Vereinnahmung, seines schleichenden Persönlichkeitswandels. Mit der Studie über den Persönlichkeitswandel Zeitbloms erzählt Thomas Mann genau jene Geschichte, nach der Berg gesucht hatte: Wie es denn möglich gewesen sei, daß nicht nur *ein* Mann von Geist und Bildung zum Massenmörder wurde, sondern sehr, sehr viele. Zeitblom wurde zwar nicht zum Massenmörder, er hatte bloß weggesehen, bloß Dinge zugelassen, die er nicht hätte zulassen sollen, er hatte bloß keinen Widerstand geleistet, um sein Leben nicht vor den Gewehren eines Erschießungskommandos oder am Strang beenden zu müssen. Er hätte zweifellos mehr tun können, dennoch leidet er unter diesem Umstand nicht so wie die Überlebenden der Vernichtungslager. Kertész läßt B. in *Kaddisch* von einer unausweichlichen Schande des Über-

lebens sprechen: »[...] ich bin genauso nur ein Komplize meines Überlebens wie meiner Geburt, nun gut, ich gebe zu, im Überleben steckt ein wenig mehr Schande als in der Geburt, insbesondere, wenn wir für unser Überleben auch noch alles uns Mögliche getan haben.«²⁸ Doch zurück zu Zeitblom: Was macht er während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft? Nach dem Abschluß seines Universitätsstudiums unterrichtet er Latein an jener Schule, die er einst selbst besucht hatte, ehelicht eine Frau mit dem parodistisch klingenden Namen Helene Ölhafen,²⁹ zeugt Kinder, zieht sie auf, muß miterleben, wie sie sich von ihm ab- und dem Führer zuwenden, wird alsbald in den Ruhestand gedrängt und schreibt in den Jahren 1943–44 an einer Biographie seines Jugendfreundes Adrian Leverkühn. Nichts Aufregendes also, und vor allem nichts, was den katastrophalen Zusammenbruch des abendländischen Humanismus erklären könnte. Es scheint fruchtbarer zu sein, die Art und Weise zu untersuchen, wie er die Leverkühn-Biographie konstruiert.

Alle Biographien sind Konstrukte, die Lebensgeschichte jedes Einzelnen läßt sich aus zahlreichen Blickwinkeln, nach den verschiedensten Ordnungsprinzipien, mit Hilfe mannigfaltiger literarischer Verfahren darstellen. Die Figur des Zeitblom und sein Habitus würden den Humanismus als Ordnungsprinzip seiner Arbeit nahelegen. Doch er wählt statt dessen eine Konstruktion, die es ihm erlaubt, seinen Humanismus – wenn auch nur illusorisch – unbeschadet über den Abgrund des Zusammenbruchs hinüberzuretten und ihn selbst von aller Verantwortung freizusprechen. Dies ist, kurz gesagt, der Begriff des Dämonischen, des Übernatürlichen. Die Natur dieses Phänomens wird von B. in *Kaddisch* ironisch so zusammengefaßt, daß »der große Mann letzten Endes, ehrlich gesagt, ein großer Mann war, er hatte etwas Verführerisches, etwas Faszinierendes, kurz und bündig: etwas Dämonisches, so ist es, er hatte einen dämonischen Zug, dem man ganz einfach nicht widerstehen konnte, zumal dann, wenn man gar nicht gewillt ist, ihm zu widerstehen, da man gerade auf Dämonensuche unterwegs ist, wir brauchen schon längst nur noch einen Dämon, um unsere widerlichen Wünsche auszuleben, natürlich einen Dämon, den wir glauben machen können, daß er der Dämon ist, der all unser Dämonisches auf seine Schultern lädt [...]«³⁰ Thomas Mann verwendet die Dämonisierung im ganzen Roman konsequent als Strukturelement. Die Konstruktion beginnt bereits im ersten Satz, als über das Leben eines »vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers« gesprochen wird,³¹ setzt sich im konsequenten Verwenden der Attribute »kalt«, »eisig«, »böse«, »dämonisch«, »teuflisch« oder »sündhaft« fort (die auch bei der Vorstellung der Musikwerke verwendet werden) und endet mit der Beschreibung der letzten Tage von Adrian, als der demente Komponist erneut im Haus seiner Mutter Aufnahme findet: »Einer Mutter ist der Ikarusflug des Helden-Sohnes, das steile Mannesabenteuer des ihrer Hut Entwachsenen, im Grunde eine so sündliche wie unverständliche Verirrung, aus der sie auch immer

das entfremdet-geistesstrenge ›Weib, was habe ich mit dir zu schaffen!‹ mit heimlicher Kränkung vernimmt, und den Gestürzten, Vernichteten, das ›arme, liebe Kind, nimmt sie, alles verzeihend, in ihren Schoß zurück, nicht anders meinend, als daß er besser getan hätte, sich nie daraus zu lösen.«³² Der Leser gewinnt nach der Lektüre der scheinfrommen Zeitblomschen Konstruktion der mütterlichen Obsorge das Gefühl, als wäre es für Adrian Leverkühn besser gewesen, nie geboren worden zu sein. Thomas Mann vermeidet eine klare Definition der Gedanken und Gefühle der Mutter gegenüber ihrem genialen Sohn, aber es besteht kein Zweifel daran, daß er in der Leverkühn-Biographie das Weltbild Zeitbloms auf die Mutter projiziert. Die zentrale Frage dieses Weltbildes ist die Frage ›Weib, was habe ich mit dir zu schaffen‹, die Jesus an seine Mutter richtet (Mt 12, 48). Diese Stelle verweist allerdings nicht auf den verlorenen Sohn, sondern in der christlichen Überlieferung auf den Retter. Diese Lesart wird auch durch eine Notiz Zeitbloms verstärkt, in der er ›etwas Vergeistigt-Leidendes, ja Christushaftes‹³³ im Gesicht des Komponisten vor dessen Tod zu entdecken vermeint. Und auch die Lektüre der Evangelien beweist, daß Maria, die Mutter Christi, den Lebensweg ihres Sohnes weder für eine ›sündliche wie unverständliche Verirrung‹ gehalten hat, noch beleidigt über seinen Weggang aus dem Elternhaus war. Zeitbloms Leverkühn, dieses Naturgenie, das von einer Mutter geboren, von einem göttlichen Funken in den Himmel gehoben und von dort herabstürzend als hilflos Sterbender wieder bei der Mutter landet, ist unschuldig, er kann für nichts verantwortlich gemacht werden. Das Mutter–Kind-Verhältnis ist auch in den Romanen von Kertész – vor allem in *Liquidation* und *Kaddisch* – eine sorgsam gestaltete Leerstelle. B. und seine Frau Judit haben kein gemeinsames Kind, weil B. bereits den *Wunsch* nach einem Kind abweisen *muß*, während Judit, die sich zunächst dieser Entscheidung fügt, nach der Scheidung von ihm durch ihren zweiten Mann Ádám doch zur Mutter wird.

Zeitbloms Ideologie, die Dämonisierung, die Überhöhung im Guten wie im Schlechten liefert eine schlüssige Erklärung für die Unmöglichkeit der menschlichen Einflußnahme. Wo einem ohnedies kein Spielraum bleibt, wo es ohnedies um Höheres geht als die Wohlfahrt des Einzelnen, dort ist die Einsicht der individuellen Irrungen unerheblich. Das verfestigte Weltbild bleibt unangetastet. Man muß – mit den Worten von Zeitblom – nichts an der Steifigkeit, an der Trockenheit der eigenen Natur ändern. Die Annahme einer wirkungsmächtigen, übermenschlichen Kraft führt zu einer dualistischen Sichtweise, die dem Individuum die Entscheidungsvielfalt nimmt, anders gesagt, ihm die separate Einschätzung jeder Situation und die autonome Entscheidung erspart. Die Figur Zeitbloms ist auch hinsichtlich ihrer Gespaltenheit revelativ: Einerseits dämonisiert Zeitblom die Lebensgeschichte Adrian Leverkühns hemmungslos, andererseits analysiert er seine Musikwerke genau und fachmännisch. Über die Polyphonie der Werke schreibt er beispielsweise, daß ›jede Stimme in jedem Augenblick ganz selbständig‹ sei³⁴, und führt den Gedankengang detailliert am Beispiel eines der späten

Streichquartette aus. Während die Mehrstimmigkeit, das komplizierte Zusammenspiel eigenständiger Stimmen kenntnisreich geschildert wird, bleibt Zeitblom in der Analyse Leverkühns eindimensional. Thomas Mann läßt die Lebensgeschichte des Komponisten von einem Erzähler schildern, der selbst schwierigste Fragen der Musik souverän beschreibt, das Psychologische hingegen gefühllos simplifiziert. Zeitbloms unbezweifelbares musikalisches Fachwissen, seine brillanten Werkinterpretationen nehmen den Leser für ihn ein, und diese Sympathie wird zweifelsohne auf alle seine Aktionen und Gedankengänge übertragen. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird gleichsam abgelenkt, um dann viel unvermittelter wachgerüttelt zu werden als Zeitblom eingesteht, »daß ich gerade in der Judenfrage und ihrer Behandlung unserem Führer und seinen Paladinen niemals voll habe zustimmen können.« Die radikale Trennung zwischen Kunst und Leben wird an der Person Zeitbloms exemplifiziert, nicht an der von Leverkühn. Adrian Leverkühn ist bei weitem nicht so realitätsfern wie er, seine Einsamkeit bedeutet nicht, daß er sich von der historischen Realität abkapseln würde. In seinen Kompositionen werden stets die wichtigsten Ereignisse seines Lebens verewigt, beispielsweise durch das vielerorts verwendete h-e-a-e-es-Motiv, sei es auf die Hetaera Esmeralda-Schmetterlinge seines Vaters oder auf seine Begegnung mit der Prostituierten bezogen, die von Zeitblom besonders heftig beanstandet wird. Der kunstsinigige Alltagsmensch, der Musiksachverständige Zeitblom ist es, der sauber zwischen Leben und Kunst trennt; er läßt keine Widersprüche, kein Leiden in sein bequemes Leben an der Seite von Helene Ölhafen einsickern. Er entwickelt die formalisierende Denk- und Sprechweise, die Dämonisierung im Interesse der Bewahrung seiner Ruhe, um alles Unverständliche, Unbequeme zu neutralisieren, von der eigenen Lebenswelt möglichst fernzuhalten. Die Kesperü (bitter) genannte Figur von Kertész ist ähnlich konstruiert. Der Verlagslektor ist ein gebildeter, ein anspruchsvoller Leser, der selbst die kompliziertesten Texte mühelos zu überblicken vermag, während er unfähig ist, sein eigenes Leben zu meistern. Er ist geschieden, sein Sohn, ein Computerfachmann, zeigt genausowenig Interesse an ihm wie die Söhne Zeitbloms an ihrem Vater. Kaum einer zwischenmenschlichen Bindung fähig, sind selbst seine Liebesverhältnisse nur Nachahmungen der Beziehungen von B.: ein kurzes und heftiges Verhältnis mit Judit, eine asexuelle Verbindung, eher ein Pakt mit Sára.

Im Roman von Thomas Mann ist die »Zurücknahme der Neunten« als Antwort auf die Schändung des humanistischen Ideals zu verstehen. Das letzte Opus von Adrian Leverkühn, »Doktor Fausti Wehklag«, ist indes nur scheinbar eine Palinodie, ein Widerruf des Beethoven-Spätwerks, in Wirklichkeit soll es bestätigt, von neuem verbrieft werden. Zeitblom geht auf die ihm zugeschriebene These der Rücknahme ein – um gleich im familiären Ton den Ausruf: »mein armer, teurer Freund!« hinzuzufügen –, und erklärt in der Folge das seiner Meinung nach tatsächlich gesetzte Ziel Leverkühns: »Die Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und

tiefsten Ansprecher des Gefühls auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge.«³⁵ Thomas Mann verfolgt eine ähnliche Zielsetzung mit seinem *Doktor Faustus*, er versucht die adäquate Ausdrucksweise zu finden, mittels der zur Zeit der Hitlerbarbarei die *Ode an die Freude* ohne Heuchelei und Verstellung zitiert werden kann. Die Frage zu beantworten, ob es die Menschenliebe jemals wieder geben wird.

Der Protagonist namens B., der nach der Fiktion von *Kaddisch* in Auschwitz war, verneint diese Frage für sich mit den Worten: »es gibt keine Liebe in mir«. Er führt die Unmöglichkeit einer Wende zum Positiven für sich in seinem über das und an das nicht geborene Kind geschriebenen Werk konsequent aus. In seinem Abschiedsbrief an Sára sagt auch B. im Roman *Liquidation* radikal nein: »Und die Liebe? wirst Du fragen. Ich höre Deine Stimme. ›Die Liebe zählt nicht?‹ Ich weiß es nicht, Sára. Du hast alles versucht. Es tut mir leid.«³⁶ Im nämlichen Brief findet sich allerdings auch ein Hinweis auf das Gegenteil der radikalen Verneinung, auf das hinterlassene Manuskript, das von Keserű so verbissen gesucht werden wird. Keserű, der Berufsleser, in dessen Leben jenes Buch, in welchem die Neunte zurückgenommen wurde, eine zentrale Rolle gespielt hat, erkennt sofort, daß im Brief von B. an Sára ein Satz aus dem archaisierenden Dialog Adrian Leverkühns und des ›Teufels‹ zitiert wird: »Weistu was so schweig.«³⁷ Keserű vermag das Manuskript, das von B. Judit übergeben wurde, nicht zu finden. Er findet bloß Skizzen des Romans, das Werk betreffende Briefe, Fragmente. Es wird ihm kein Überblick über das Ganze gewährt, er soll nicht zu einer ähnlich umfassenden Interpretation ausholen können wie Zeitblom, der Adrian Leverkühns »Doktor Fausti Wehklage« im Interesse seiner eigenen Seelenruhe umgedeutet hat.

Judit. – Im Nachlaß von B. entdeckt Keserű allerdings das Theaterstück »Liquidation« samt dazugehörigen Notizen. Das Sujet des Stückes und des unauffindbaren Romanmanuskriptes ist – davon ist er überzeugt – das gleiche: der Tod eines in Auschwitz Geborenen sowie das Leben seiner Freunde in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Warum befriedigt ihn das nicht? Was erhofft er sich vom Romanmanuskript, so es dieses tatsächlich gibt? Wohl die Unmittelbarkeit, jene nachvollziehbare Authentizität, die der in Auschwitz Geborene letztlich doch nicht preisgeben gewillt war. B. wußte genau, daß Auschwitz auf der Bühne nicht als Gegenstand behandelt werden kann. Das Drama muß personifiziert werden, die Schauspieler müssen die Geschichte auf sich nehmen, während der Roman schutzlos der objektivierenden Lektüre ausgeliefert ist und selbst zum Objekt mutiert. Borowski überlegt an einer Stelle, ob der informationslüsterne Leser nach Beendigung der erschütternden Lektüre eines Holocaust-Romans sich wohl einen zweiten vom Regal schnappen würde um erneut die Läuterung zu erleben, sich emotional ein zweites Mal abzureagieren? Auch diese Rezeptionshaltung wird von B. in seinem Abschiedsbrief reflektiert: »I. . . I ich will mein Zelt

nicht auf dem literarischen Jahrmarkt aufschlagen, ich will meine Ware nicht feilbieten.«³⁸ Es mag durchaus sein, daß Keserű auf der richtigen Fährte war, als er sich vornahm, aus dem Manuskript von B. den Sinn seines Lebens und seines Todes erfahren zu wollen. Doch B. vertraute das Werk der einzigen an, die er jemals geliebt hatte, und die fast daran gestorben wäre.

Im Abschiedsbrief Judits, die eingesteht, das Manuskript den Flammen übergeben zu haben, denn »durch das Feuer gelangt es dahin, wo es hingehört«³⁹, wird ihre Beziehung zu B. aus diesem Aspekt reflektiert. Das Zustandekommen, und noch mehr die Vernichtung des Werkes besiegelte etwas, »das unser Geheimbund war. Die Erfüllung unserer Beziehung, ihr feierlicher Sinn, ihre Apotheose.«⁴⁰ Der Begriff »Apotheose« – Verherrlichung, Krönung, Erhebung eines Menschen zu Gott, hier eher als absolute Erfüllung verstanden – kommt im Roman noch einmal vor, Keserű spricht ihn aus: »Alles in diesem Nachlaß lechzte nach dem Roman, der Vollendung, der Apotheose.«⁴¹ Es besteht wenig Zweifel daran, um welche Krönung, Vollendung oder Erfüllung gegen Ende des 20. Jahrhunderts es sich im Roman von Imre Kertész handeln kann: Um die radikale Vernichtung sowohl des Romans als auch des Lebens, um dadurch die Teilnahme an einer »tiefgehenden Tradition« zu demonstrieren. Man kann relativ leicht durch die Verwendung gewisser Begriffe die eigene Teilnahme an einer gewissen Tradition verdeutlichen. Wie kann aber heute die von Kertész hier angesprochene Tradition als eine konstruktive verstanden werden?

Kertész gebraucht keine Schlüsselwörter, die Auskunft über seine Auffassung der Tradition geben, die verdeutlichen würden, welche Traditionen er für wichtig hält. Alle, die seine früheren Werke gelesen haben, wissen, wie oft er den Ausdruck Auschwitz umkreiste und definierte. In diesem Roman wird das Wort dennoch in einer anderen Bedeutung gebraucht. Er verwendet es nicht mehr im Begriffskreis der Geschichte als Erfahrung einiger, sondern als gemeinsame Erfahrung aller heute Lebenden. Sie werden von ihm alle als Überlebende angesehen, alle – selbst die Säuglinge, so es denn wunderlicherweise welche gibt – tragen eintätowierte Zahlen an ihren Armen und an der Innenseite ihrer Oberschenkel, alle wissen um diese Ortschaft in Polen, um den Geburtsort von B., wissen darum, daß B. eben deswegen keine eigenen Kinder wollte, weil er dort geboren wurde; wissen, daß Judit seit ihrer frühesten Kindheit krankhafte Angst vor diesem Wort hat, denn ihre jung verstorbene Mutter erkrankte dort unheilbar, ihr Vater wurde dort zum stummen Überlebenden; alle wissen um diese Touristenattraktion, in der es von Taschendieben wimmelt, wissen darum, daß die Literatur über diesen Ort ganze Bibliotheken füllt, daß es ein Ort sei, dessen Geschichte niemand je ungeschehen machen kann, und es doch jemanden gegeben hatte, der diese Geschichte ein einziges Mal für einen einzigen Menschen zurücknahm.

Der Name Judit bedeutet »Jüdin«, ihre nicht kanonische Geschichte ist eine Parabel der Treue zu den jüdischen Traditionen, zum jüdischen Volk und zum

Gott der Juden: In einer hoffnungslosen Situation des jüdischen Volkes verschafft sich Judit Zugang zum Zelt des Holofernes, des gegnerischen Oberbefehlshabers, und enthauptet ihn. Holofernes heißt auch der obergescheite, in lateinischen Zitaten redende Schulmeister in Shakespeares *Love's Labour's Lost*. Dieses Lustspiel ist ein Lieblingsstück Adrian Leverkühns, das er auch vertonte, und dessen Text von Zeitblom, dem Lateinprofessor, extra für ihn überarbeitet wurde. Das Theaterstück Shakespeares beginnt mit der lautstarken Verneinung der Liebe, die dann doch die Oberhand gewinnt, doch – für ein Lustspiel ungewöhnlich – nicht mit der freudigen Hochzeit endet, sondern damit, daß die Nachricht vom Tode des Vaters der französischen Königstochter – der Braut – überbracht wird, und die Hochzeit somit nicht stattfinden kann. Der unverwüstliche Holofernes soll den beschwingten Schluß durch die Aufführung der Komödie »Neun Recken« herbeiführen, aber auch dieses Unternehmen endet, wie denn sonst, im Fiasko.

Die Judit-Figur von Kertész ist genau das Gegenstück zum Holofernes Shakespeares. Sie akzeptiert ihre eigene Machtlosigkeit, ihr Unvermögen, die Geschichte zu ändern oder auch nur zu beschönigen. Der Flammentod des Romanmanuskriptes soll nicht das Gedenken an Auschwitz tilgen, im Gegenteil: Wenn die Struktur von *Liquidation* eine Verlängerung der Konstruktion von Mann im *Doktor Faustus* ist – und ich bin davon überzeugt, daß sie es ist –, dann lassen die Flammen, dem letzten Willen von B. entsprechend, niemanden an der Erlösung, an der Rücknahme der Rücknahme, an der Verbriefung, an der Bestätigung der *Ode an die Freude* teilhaben, wie im *Doktor Faustus*. Auch das eigene Leben Judits ist nicht frei von der Last der Vergangenheit. Das durch Keserű im Nachlaß B.'s entdeckte Theaterstück »Liquidation« deutet an, daß Judit und ihrem Mann Ádám, dem Vater ihrer beiden Kinder, doch ein harmonisches Familienleben in Friede und gegenseitiger Zuneigung zuteil wird. In den verbliebenen Notizen zum Roman wird hingegen angedeutet, daß Ádám sich Judit gerade wegen der Verbrennung des Manuskriptes entfremdet hat, und das Ehepaar nur wegen der gemeinsamen Kinder nicht auseinandergeht. Das Paar kann sich nicht einigen, ob den Kindern die leidvolle Vergangenheit ihrer Ahnen mitgeteilt oder verschwiegen werden sollte. Kertész läßt seinen Figuren freie Wahl zwischen wacher Zuneigung und teilnahmslosem Vergessen.

Aus dem Ungarischen von Pál Deréky

Anmerkungen

1 Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Berlin und Weimar 1975, S. 652.

2 Ebd., S. 72.

3 Ebd., S. 73.

4 Ebd., S. 73 f.

- 5 Ebd., S. 74.
- 6 Im Falle des *Doktor Faustus* fallen fiktive und reale Zeit, zumindest was den Beginn der Abfassung des Romans betrifft, zusammen: Mann läßt seinen Protagonisten zeitgleich mit der Schreibearbeit beginnen: »Am 23. Mai 43, einem Sonntagmorgen, [kaum mehr als zwei Monate nachdem ich jenes alte Notizbuch hervorgezogen,] dem Datum, an dem ich auch meinen Erzähler, Serenus Zeitblom, sich an sein Werk machen lasse, begann ich *Doktor Faustus* zu schreiben.« (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, in: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Berlin 1956, Bd. XII, S. 197).
- 7 Imre Kertész: *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, aus dem Ungarischen von György Buda und Kristin Schwamm, Berlin 1992, S. 19 f.
- 8 Ebd., zum Beispiel S. 22, 40.
- 9 Ebd., S. 156.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., S. 157.
- 12 Imre Kertész: *Liquidation*, aus dem Ungarischen von László Kornitzer und Ingrid Krüger, Frankfurt/Main 2003, S. 64.
- 13 Ebd., S. 65 f.
- 14 Ebd., S. 40.
- 15 Ebd., S. 50.
- 16 Imre Kertész: *Fiasko*, aus dem Ungarischen von György Buda, Berlin 1999, S. 114.
- 17 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 127 f.
- 18 *Kaddisch*, S. 155.
- 19 *Liquidation*, S. 45.
- 20 Ebd., 48 f.
- 21 Ebd., S. 44.
- 22 Ebd., S. 45.
- 23 *Doktor Faustus*, S. 649.
- 24 Ebd., S. 13.
- 25 Ebd., S. 652.
- 26 Ebd., S. 117.
- 27 Ebd.
- 28 *Kaddisch*, S. 39.
- 29 Thomas Mann schreibt über die Namensgebung: »Möglichst viel Scherz, Biographen-Mimik, das Pathos herabsetzende Selbstverspottung also – so viel wie irgend möglich davon! Und des erzählenden Humanisten Eheweib sollte Helene Ölhafen heißen.« (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 202).
- 30 *Kaddisch*, S. 53 f.
- 31 *Faustus*, S. 7.
- 32 Ebd., S. 687.
- 33 Ebd., S. 655.
- 34 Ebd., S. 620.
- 35 Ebd., S. 658.
- 36 *Liquidation*, S. 84.
- 37 Ebd., S. 84. – *Faustus*, S. 303.
- 38 *Liquidation*, S. 86.
- 39 Ebd., S. 131.
- 40 Ebd., S. 115.
- 41 Ebd., S. 76.

Brigitte Prutti

Poesie und Trauma der Grenze

Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora¹

»Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie.«
Joseph Roth: *Die Kapuzinergruft*

Meine Überlegungen in diesem Essay gelten zwei sehr unterschiedlichen Grenzfiktionen in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Terézia Mora, die in der Kontrastformel meines Titels als Poesie und Trauma der Grenze umschrieben sind. Damit bezeichne ich die Tendenz dieser topographisch angelegten Geschichten, eine prekäre Marginalität im Hinblick auf eine imaginäre Herkunft zu transzendieren oder als allegorisches Verfallsszenario zu chiffrieren. Es handelt sich um Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*, die letzte und längste von fünf Geschichten des 1972 erschienenen *Simultan*-Bandes und auch die letzte Publikation zu Bachmanns Lebzeiten, sowie um Terézia Moras ersten Erzählband *Seltsame Materie*, dessen zehn Geschichten allesamt im ungarisch-österreichischen Grenzgebiet in unmittelbarer Nähe des Eisernen Vorhangs angesiedelt sind.² Für eine dieser Erzählungen mit dem Titel *Der Fall Ophelia* wurde die 1971 in Ungarn geborene und seit dem Ende des Kalten Krieges in Berlin lebende Schriftstellerin auch mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis des Jahres 1999 ausgezeichnet.³ Der zeitkritische Gestus von Bachmanns Erzählung ist geprägt von einer modernen Entfremdungserfahrung und der Sehnsucht nach einem imaginären Ursprung; der anti-heimatliche Blick Terézia Moras auf das Terrain der eigenen Herkunft resultiert aus der alptraumhaften Erfahrung der Welt als Gefängnis, wie sie sie in einer Europa-Kolumne zum EU-Beitritt mittelosteuropäischer Länder im Mai 2004 skizziert hat: »Ich durfte zur ersten Generation gehören, die ihr Erwachsenenalter in einer neuen Welt begann. Vom Atomkrieg habe ich seit her nicht mehr geträumt. Von Grenzschikanen bis heute. I. . .! Wie lange wird es noch dauern, bis ich mein Gruseln beim Überschreiten dieser dann »ehemaligen« Linien verloren haben werde? Jemals?«⁴ Im Anschluß an einige heuristische Vorbemerkungen zum Begriff der Grenze werde ich die problematischen Züge der grenzüberschreitenden Perspektive bei Bachmann erörtern und mit dem narrativen Entwurf einer desolaten Grenzregion bei Terézia Mora kontrastieren. Alle Erzählungen von *Simultan* behandeln weibliches Grenzgängertum und symbolische Katastrophen in unterschiedlichen Formen;⁵

ich konzentriere mich hier auf eine der beiden Rahmenerzählungen des Bandes, weil sie aufgrund ihres expliziten Österreichbezugs und ihrer topographischen Ausrichtung für die Diskussion der Grenze als Schwelle und Schranke besonders interessant erscheint.

Grenzen sind der logische Ort, »an dem das eine endet und das andere beginnt«;⁶ sie schließen gleichermaßen ein wie aus, sie trennen und verbinden. Der Begriff umfaßt Limitationen aller Art: kognitiv, sozial, territorial, funktional, zeitlich usw. Grenzen ziehen heißt identitätsstiftende Differenzierungen vorzunehmen, wodurch »Fremdes und Eigenes, Innen und Außen, Gegenwart und Abwesenheit«⁷ auseinandertreten. Das aus dem Slawischen übernommene Lehnwort »Grenze« entstammt der räumlichen Sphäre und bezeichnet ursprünglich »die gedachte Linie l. . l zur Scheidung von Gebieten der Erdoberfläche«⁸, die in der Regel auf die Materie übertragen und mit politischer Bedeutung aufgeladen wird. Territoriale Grenzen im Sinne der politischen Geographie markieren also die Konturen spezifischer Herrschaftsräume; sie designieren sowohl einen besonderen Ort als auch eine Linie, die nicht so ohne weiteres überschritten werden kann.⁹ Literatur- und Kulturtheoretiker interessieren sich verstärkt für Fragen des Grenzgängertums in unterschiedlichen Formen und für die Rolle räumlicher Koordinaten in der Konstitution von Identität und Alterität sowie im Rahmen diverser kultureller Austauschprozesse.¹⁰ Geographische Randgebiete und andere Kontaktzonen, in denen komplexe psychosoziale und politische Differenzierungs-, Austausch- und Abschließungsprozesse stattfinden, sind in diesem Kontext aus naheliegenden Gründen von besonderem Interesse. Ich verwende den Begriff der Grenzfiktionen hier in heuristischer Manier zur Bezeichnung von literarischen Texten, die in ihrer fiktiven Diegese Grenzphänomene thematisieren und deren ästhetische Strategien ebenfalls von Liminalität geprägt sind, worunter im Einzelfall recht unterschiedliche Dinge zu verstehen sind – etwa eine bestimmte Form der narrativen Fokalisierung oder eine ausgeprägte Dialogizität, generische Hybridität usw. Als kulturelle Mehrsprachigkeit und Pluralität der aktuellen Referenzsysteme kann sich Liminalität auch auf die Autorenposition selbst erstrecken wie im Falle dessen, was gemeinhin als Minoritäten- und Migranteliteratur oder auch als interkulturelle Literatur und als *border writing* bezeichnet wird.¹¹

I.

»Auf dem Höhenweg 1 kam sie wieder zur Zillhöhe mit den Bänken, und sie setzte sich einen Moment, schaute kurz auf den See hinunter, aber dann hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus, nach Krain, Slawonien, Kroatien, Bosnien, sie suchte wieder eine

nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war,
nur der Name und einige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall.«

Ingeborg Bachman: *Drei Wege zum See*

Ingeborg Bachmann hat ihr geistiges Profil und ihre literarische Produktion wiederholt auf ihren eigenen Herkunftsraum im sogenannten Dreiländereck an der Grenze von Österreich, Slowenien und Italien bezogen und gegen das postfaschistisch-provinzielle Österreich der Zweiten Republik den literarisch vermittelten übernationalen Traditionszusammenhang des Hauses Österreich beschworen;¹² in ihrem literarischen Œuvre verdichtet sich dies auch zur Poesie der Ränder in der Chiffre Galizien. *Drei Wege zum See* enthält ihre dezidierteste Auseinandersetzung mit dieser geographischen und kulturellen Randposition und mit dem sogenannten Habsburgischen Mythos. Der Begriff geht auf die bekannte literarhistorische Studie des Triestiner Germanisten Claudio Magris aus den sechziger Jahren zurück. Magris bezeichnet damit den Umwertungs- und Idealisierungsprozeß der habsburgischen Realität, der seiner These zufolge mit der Gründung des österreichischen Kaisertums im Zuge der Napoleonischen Kriege einsetzt und die mangelnde Vitalität und Innovationsfähigkeit dieses politischen Gebildes zu kaschieren sucht. Aus Schwächen werden Tugenden, aus gesellschaftlicher Immobilität ewige Werte, aus Mediokrität menschliche Würde usw. In dem engeren und geläufigeren Sinn, wie er hier ebenfalls gebraucht wird, beschreibt der Begriff die nachträgliche Transformation des Habsburgerreiches in ein märchenhaftes Kakanien, die auf die entsprechenden Mythisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts rekurrieren kann.¹³ Die zentralen Themen dieser rückwärts gewandten Utopie – nämlich das übernationale Ideal einer paternalistisch gedachten Völkerfamilie, das in der Figur des treuen Dieners gestaltete bürokratische Ideal als Verkörperung gesellschaftlicher Ordnung und Harmonie, sowie die Idealisierung eines walzseligen und apolitischen Hedonismus – sind alle bereits im Umlauf, als österreichische Autoren wie Joseph Roth und Stefan Zweig in den Jahren nach 1918 daran gehen, die untergegangene Monarchie in ein ideales Vaterland zu verwandeln. Magris unterstreicht den Kompensations- und Fluchtcharakter des von ihm beschriebenen Ideenkomplexes: Ist die Mythisierung der historischen Realität im 19. Jahrhundert symptomatisch für die politische Fragwürdigkeit des habsburgischen Imperiums, so stehen die entsprechenden literarischen Entwürfe der Ersten Republik im Zeichen des Heimwehs nach einer vermeintlich stabileren und humaneren Lebenswelt, die sich in erster Linie der mythopoetischen Imagination ihrer Verfasser verdankt.¹⁴ Während die kulturwissenschaftliche Forschung zur Habsburgermonarchie neuerdings im Rahmen postmoderner und postkolonialer Ansätze verläuft,¹⁵ ist der von Magris geprägte Begriff weiterhin in Verwendung als geläufige Formel für den nostalgischen Umgang des republikanischen Österreich mit seiner imperialen Vergangenheit und

für bestimmte Varianten des Mitteleuropa-Gedankens.¹⁶ Bachmanns Erzählung knüpft unter affirmativen Vorzeichen an die mythopoetische Imagination der literarischen Moderne an, wobei es ihr allerdings weniger um die Verklärung des Gestern als um die Kritik des Heute geht.

Drei Wege zum See unterstützt den Befund von Manfred Jurgensen, wonach Bachmanns »Prosa [. . .] eine anhaltende Auseinandersetzung mit dem geistigen und kulturellen Erbe Österreichs«¹⁷ darstellt. Die Erzählung handelt von der *midlife crisis* einer international erfolgreichen Fotojournalistin auf Besuch im heimatlichen Kärnten. Das provinzielle Kärnten steht hier metonymisch für das Österreich der Zweiten Republik, dessen Landschaft durch den systematischen Ausverkauf im Namen des Fremdenverkehrs zerstört wird. Ein kurzes Vorwort verweist auf die Fehlinformation einer aktuellen Wanderkarte des lokalen Fremdenverkehrsamtes als persönliche Anregung für die Erzählung: »Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topographischen, da der Autor dieser Wanderkarte Glauben schenkte.« (S. 361) Die drei Wege, auf denen Bachmanns Protagonistin zum Wörthersee zu gelangen sucht, erweisen sich aufgrund von Autobahnarbeiten allesamt als Holzwege; sie funktionieren darüber hinaus auch als topographische Zeichen alternativer Lebenswege und der gescheiterten Männerbeziehungen der Figur.¹⁸ Die Rückkehr nach Hause bekräftigt die Unbehaustheit der weiblichen Existenz, und am offenen Ende der Erzählung tritt Elisabeth Matrei mit der Übernahme eines lebensgefährlichen Auftrags die Flucht nach vorne an. Im Zuge ihrer vergeblichen Wanderungen zieht sie hier die Bilanz ihres Lebens im inneren Dialog mit Franz Joseph Trotta, dem toten Geliebten. Und das ist bekanntlich niemand anderer als eine fiktive Gestalt aus der Nebenlinie des legendären Trotta-Geschlechts in Joseph Roths Roman *Die Kapuzinergruft*.¹⁹ Dem Leiden an der Bedeutungslosigkeit des zeitgenössischen Österreich mit seiner faschistischen Vergangenheit und den modernen Zivilisationsübeln tritt Bachmann in dieser Erzählung entgegen, indem sie sich und ihre Figuren über den intertextuellen Bezug zur literarischen Moderne in die »andere« Tradition des imaginären habsburgischen »Geisterreiches« (S. 367) Joseph Rothscher Prägung einschreibt.²⁰ Neben der Weiterführung einer fiktiven Gestalt wie des besagten Trotta geschieht das auch über spezifische Parallelen in den Figuren und Situationen, über Namensschiffren und andere Anspielungen auf die fiktive Welt von Joseph Roth.²¹ Von einer Entmythologisierung des Habsburgischen Mythos, wie nach wie vor behauptet wird,²² kann aber trotz der Komplexität dieses intertextuellen Verweissystems keine Rede sein, ganz im Gegenteil: Bachmann artikuliert hier den *Empire Blues* der Nachgeborenen in der glanzlosen Zweiten Republik. Das gilt für die Untergangsobsession der einzelnen Figuren wie für den gesamten kakanischen Anspielungshorizont, den sie in dieser Erzählung aufruft. Und sie steht damit auch keineswegs allein. Selbst Thomas Bernhard in seinem letzten Roman vollzieht die »Auslöschung« einer faschismusgeschädigten Vergangenheit noch als Erbe eines aristokratischen Familienromans.

Die zentrale Parallele zwischen Franz Joseph Trotta und Elisabeth Matrei ist das Entfremdungssyndrom infolge ihrer Heimatlosigkeit, das sich für letztere in der komplizierten Beziehung zu dieser »exterritorialen« (S. 458) Gestalt noch weiter verschärft, als latentes Verlustgefühl allerdings immer schon vorhanden ist: »Aber was sie [die Matrei] zu Fremden machte überall, war ihre Empfindlichkeit, weil sie von der Peripherie kamen und daher ihr Geist, ihr Fühlen und Handeln hoffnungslos diesem Geisterreich von einer riesigen Ausdehnung gehörten, und es gab nur die richtigen Pässe für sie nicht mehr, weil dieses Land keine Pässe ausstellte.« (S. 366 f.) Im Rothschen Œuvre designiert der Begriff der Peripherie ein vitales, übernationales Österreichtum, das der unheiligen Trias von alpiner Beschränktheit, deutschnationaler Ideologie und hauptstädtischer Dekadenz entgegengesetzt wird.²³ In der *Kapuzinergruft* stehen dafür ein slawischer Bauer und Maronibrater (Joseph Branco) sowie ein jüdischer Fiaker (Manes Reisiger) ein, die am Ursprungsort der fiktiven Trotta im slowenischen Sipolje und im galizischen Zlotograd angesiedelt sind. An Bachmanns Peripherie existieren die mit dem literarischen Kakanien assoziierten »Österreicher l. . . in der Verneinung« (S. 429). Sie bedeutet die Unbehaustheit des Exils und die selbstdestruktiven Auswirkungen einer unhintergehbaren Entfremdung sowie die intellektuelle und moralische Distanz angesichts des Provinzialismus einer zerstörten Idylle. Damit sind zunächst die Trottaschen »Geistersätze« (S. 399) zu assoziieren, die die Erzählung als Redezitate durchziehen und den Bewußtseinsstand der Hauptfigur affizieren, die diese andere Sicht der Dinge im Verlauf der Erzählung erinnernd einholt. Im Rückblick erscheint ihr Trotta deshalb auch »noch einmal [als] die große Liebe, die unfählichste, schwierigste zugleich, l. . . aber zumindest hatte er sie gezeichnet, l. . . weil er sie zum Bewußtsein vieler Dinge brachte, seiner Herkunft wegen, und er, ein wirklich Exilierter und Verlorener, sie, eine Abenteurerin, die sich weiß Gott was für ihr Leben von der Welt erhoffte, in eine Exilierte verwandelte, weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und die Fremde als Bestimmung erkennen ließ.« (S. 383 f.) Bachmanns Trotta repräsentiert eine dezidiert österreichkritische Sicht, die die bis zum Waldheim-Skandal affirmierte Lebenslüge der Zweiten Republik nachdrücklich in Frage stellt.²⁴ Seine Perspektive ist die einer radikalen Skepsis und einer fundierten Medienkritik, die die obszöne Exploitation von Opfern im Namen eines fragwürdigen politischen Engagements kritisiert. »Man schaut sich doch Tote nicht zur Stimulierung für Gesinnung an« (S. 386), so lautet die entsprechende Maxime, die nichts von ihrer Schärfe und Überzeugungskraft verloren hat.²⁵ Man hat die Erzählung im ganzen allerdings etwas zu sehr mit dieser Stimme des Gewissens identifiziert, wie ich meine, um die Ambiguität der »jenseitigen« Position gebührend zu würdigen, von der aus das Phänomen der Provinz und eine problematische Modernitätserfahrung hier bei Bachmann unter die Lupe genommen werden.²⁶ Sie ist an gewissen anti-modernen und anti-deut-

schen Tendenzen in der Figurenperspektive ebenso festzumachen wie an der Nostalgie des grenzüberschreitenden weiblichen Blicks.²⁷

Die Sprach- und Medienkritik in *Drei Wege zum See* sowie die zahlreichen Hinweise auf die Schattenseiten des modernen Massentourismus sind charakteristisch für den zeit- und österreichkritischen Tenor von Bachmanns Erzählung. Der narrative Grundgestus ist allerdings der einer scheiternden Flucht aus der Moderne, und die Position, aus der die entsprechende Gegenwartskritik artikuliert wird, ist teils von massiven Ressentiments geprägt, die keiner ironischen Brechung unterzogen werden.²⁸ Das gilt für Elisabeth Matrei, die zentrale Fokalisierungsinstanz der ganzen Erzählung, und ebenso für ihren Vater, aber auch für einige Trotta-Sätze des Textes. Die ressentimentgeladene Perspektive ist besonders ausgeprägt in der weiblichen Erfahrung der ehemaligen Metropole des *British Empire*, aus der eine »verstörte« (S. 375) Elisabeth Matrei hier die Flucht in das heimatliche Kärnten antritt, um sich vor »Zumutungen aller Art« (S. 379) zu schützen: »Sie war müde, sie wollte weg und nachhause, sie wollte in den Wald und zum See.« (S. 375) Auslöser dieser Verstörung ist die Hochzeit des jüngeren Bruders, der seine mondäne österreichische Schwester mit dem habsburgischen Namen (»Elisabeth«) durch eine provinzielle Engländerin (»Liz«) ersetzt; eine untergangslastige Herkunft und Tradition also durch eine unbeschriebene Moderne in Gestalt einer naiven jungen Waise vertauscht. Verschärft wird die *midlife crisis* von Bachmanns Protagonistin noch durch die Erfahrung der »Karikatur der Großstadt in der Großstadt« (S. 375), in der sie sich hier zu Beginn der siebziger Jahre zu bewegen meint: »Sie wußte nicht, wohin ihr früheres London verschwunden war, alles, was ihr einmal gefallen hatte.« (S. 375) Die Unheimlichkeit dieses großstädtischen Babel resultiert aus der Verwandlung eines ehemals imperialen Herrschaftszentrums in eine moderne westliche Großstadt, die von den Spuren ihrer kolonialen Vergangenheit eingeholt wird. Um mit Joseph Roth zu sprechen: Die Peripherie hat sich ins Zentrum verlagert bzw. die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie ist in der urbanen Sphäre problematisch geworden und damit auch das unbefragte Gefühl von westlicher Dominanz. »Und sie mußte zehn Tage in diesem Hotel bleiben, lag meistens im Zimmer auf dem Bett und las, [...] nebenan flüsterten immer Männer, sie sah einmal einen Pakistani herauskommen, dann, nachts, weil sie meinte, es klopfte jemand an ihre Tür, versuchte sie vorsichtig herauszufinden, was los war, aber es waren nur zwei Pakistani für den Zimmernachbarn, und es wurde wieder geflüstert. In den Gängen standen Spanierinnen herum, lustlos, untätig, die Zimmerkellner waren Inder, Philippinen, Neger, einmal war ein alter Engländer darunter, aber auch die Gäste waren alle aus Asien und Afrika, in den großen Lifts fuhr sie inmitten einer schweigenden Menge mit, als einzige Weiße, und es war recht absonderlich hier, in der Nähe von Marble Arch und dem Hyde Park. Es war nie beklemmend gewesen in Asien oder Afrika, wo sie gerne allein war und sich entfernte, wenn sie mit ande-

ren reiste, denn dann war sie etwas wie »die Frau, die davonritt, aber hier nicht, es war alles stumpfsinnig, es waren alle völlig stumpfsinnig, nichts stimmte, und die Gäste und die Angestellten verständigten sich in einem Englisch, das auf eine geringe Anzahl von Wendungen beschränkt war, und wer eine mehr verwendete, wurde nicht mehr verstanden, es war nicht eine lebende Sprache, sondern ein Esperanto, und der Erfinder dieser Weltsprache wäre vermutlich erstaunt gewesen, daß es nun doch schon gelang, auf eine andre Weise zwar, aber immerhin, und sie verlernte auch rasch ihr Englisch, und gebrauchte dieses verwünschte Esperanto, wenn sie Zeitungen kaufte oder Zigaretten oder wieder fragte wegen des Flugs.« (S. 373 f.) Die Anwesenheit der ehemaligen Koloniewohner und anderer außereuropäischer Migranten hat die vertraute Stadt in ein unheimliches Terrain verwandelt. Der überlegene Explorationsgestus einer weißen Frau, die die Herrschaftsmechanismen der Männer im kolonialen Umfeld selbst reproduziert, ist in diesem Ambiente unmöglich, und Elisabeth Matrei will dem Gefühl der Verlorenheit als Fremde unter Fremden schleunigst entgehen. Die hybride Sprache wird als prekäre Komplexitätsreduktion und als persönlicher Affront erfahren. Ausgesetzt und ausgegrenzt, wie sie sich in dieser Umgebung empfindet, zieht Bachmanns Figur dem Hotel Interkontinental also das gespenstische Haus Österreich vor, das zwar auch keine wohnlichere Atmosphäre verheißt, dafür aber immerhin nur von deutschen Touristen überlaufen ist. In dieser Enklave sucht sie den Ort, wo »der ganze Alptraum ein Ende« (S. 376) haben soll, und muß erfahren, daß der beklagte Zerstörungsprozeß auch vor den Kärntner Wäldern nicht haltgemacht hat.²⁹

Die zitierte Passage beschreibt eine erstaunlich xenophobe und angstbesetzte Haltung für die Figur einer so weltläufigen Frau, die bereits als junge Fotografin nach »Persien, Indien und China« (S. 381) gereist ist, im Algerienkrieg als Reporterin tätig war, und die von sich behauptet, ihren eigenen Beruf schon lange mit skeptischen Trotta-Augen zu sehen. Der Text unterzieht das Figurenbewußtsein dieser »Londoner Tage« (S. 369) keiner ironischen Brechung oder sonstigen Relativierung, aber die psycho-physische Symptomatik deutet darauf hin, daß die Verlusterfahrung angesichts der Hochzeit des Bruders wesentlich stärker ausfällt, als Elisabeth Matrei vor sich selbst zuzugeben vermag.³⁰ Es handelt es sich um die symbolische Katastrophe der Erzählung, von der die weibliche Fluchtbewegung hier ihren Ausgang nimmt. Sie zeigt die Ambiguität der gegenwartskritischen Haltung, von der ich oben gesprochen habe. Im Zeichen einer Lebenskrise geht das Gefühl der Entfremdung mit der affektiv besetzten Ablehnung des Fremden einher, und Ressentiment ist das Komplementärphänomen zur skeptischen Gegenwartskritik aus der Perspektive des »besseren« Österreich. Die »Fremde als Bestimmung« (S. 384) hat die unangenehme Eigenschaft, daß sie mit anderen Fremden zu teilen ist, wogegen nur das Kraut einer Poetisierung der Fremde, inklusive der eigenen Selbstentfremdung, gewachsen scheint, wie sie das literari-

sche Kakanien verspricht. Die fluchtartige Rückkehr in das heimatliche Kärnten und das erinnernde Eintauchen in den Mythos erweisen sich auch als Abwehrreaktion auf einen Globalisierungsschock. Gegen den Strich gelesen, demonstriert die Erzählung die intime Verknüpfung von Ressentiment und Nostalgie, indem sie das eine als Effekt des anderen erweist und vice versa.

Das im Begriff der Nostalgie enthaltene Heimweh beschreibt die Sehnsucht nach einer imaginären Vergangenheit, die immer schon von der Erfahrung des Verlusts geprägt ist. Diese Sehnsucht ist charakteristisch für den grenzüberschreitenden Blick in Bachmanns Erzählung, und sie bezeichnet hier das Andere der Trauer um den toten Geliebten. Der Wörthersee als Ziel der weiblichen Wanderungen ist eine Chiffre des unerreichbaren Ursprungs, der gehend und reflektierend eingeholt werden soll. Alle drei Wege zum See sind durch Bauarbeiten blockiert, und das erinnernde Ich gerät auf gefährliches, wegloses Terrain mit plötzlichen Abgründen, wo es »keinen Halt, kein Strauchgezweig, keinen Baum« (S. 413) mehr zu finden vermag, aber parallel dazu weitet sich auch der Horizont. Die erfolglosen Wanderungen geben den Blick frei auf das imaginäre Terrain einer südslawischen Heimat, die bei Bachmann mit dem fiktiven Ursprungsort des Rothschen Trottageschlechts (»Sipolje«) umschrieben ist. Dreimal läßt Elisabeth Matrei ihren Blick aus der Höhe zuerst auf den See und dann über die Staatsgrenze des heutigen Österreich und über die Karawanken schweifen, »wo gradewegs in der Verlängerung einmal Sipolje gewesen sein mußte, woher diese Trottas kamen, und wo es noch welche geben mußte, denn einmal war dieser hünenhafte fröhliche Slowene zu Trotta gekommen. Franz Joseph sagte ihr, das sei sein Vetter, dessen Vater beinahe noch ein Bauer gewesen war.« (S. 391) Es handelt sich um eine moderne Variante des erhabenen Panoramablicks, jener großen Simultanschau über die Landschaft, die im 18. Jahrhundert in Mode kommt und einen wichtigen Schritt in der Modernisierung des Sehens markiert.³¹ Hier erschließt sie dem sehnsüchtigen Blick von Bachmanns Protagonistin statt einer unerreichbaren Nähe eine verlockende Ferne und in diesem entgrenzten Bildraum jenseits der Karawanken auch den Herkunftsort für die ortlose Trotta-Stimme in ihrem Kopf. Die visuelle Grenzüberschreitung führt also nicht in die Alterität des Landes jenseits der Grenze, sondern je schon zurück in das Eigene, denn der Höhenblick in das zeitgenössische Jugoslawien öffnet sich spontan auf ein imaginäres Kakanien.³²

Einer der literarischen Vorfahren des slowenischen Besuchers bei Bachmann ist der Bauer und Maronibrater Joseph Branco, der seinem dekadenten Wiener Vetter am Beginn der *Kapuzinergruft* seine Aufwartung macht. Es ist eine mythische Gestalt, die da bei Roth auftritt – »hager, schwarz, stumm« und »wie ein Stück l. . . einer fernen südlichen Sonne«³³ –, und dennoch ein kluger Rechner, der sich seine folkloristische Habe um teures Geld abkaufen läßt. Sein fiktiver Nachkomme ist über das »harte Deutsch der Slawen« (S. 427, 457) mit der Mut-

ter von Bachmanns Protagonistin assoziiert. Ihn trifft sie im Transitraum des Wiener Flughafens, nachdem sie die Hoffnung aufgegeben hat, auf einem ihrer drei Wege an den See zu gelangen, und verfrüht abreist. Sie schwimmt zwar einmal kurz mit ihrem Vater, erreicht den See aber nicht auf ihren Wanderungen. Mit einer schriftlichen Liebeserklärung im Gepäck fliegt sie nach dieser beinahe wortlosen Begegnung zurück nach Paris. Ihre Beschreibung lautet wie folgt: »Er nahm behutsam, dann immer fester ihre beiden dünnen überschlanken Hände in seine schweren Hände. Sie fingen beide manchmal zu lächeln an und sagten kein Wort. I. . . I Sie sahen einander nur in die Augen, und in ihrer beider Augen schwamm ein ganz helles Blau, und wenn sie nicht mehr lächelten, wurde es dunkler.« (S. 459) Die sprachlose »Liebesmystik«³⁴ dieser Szene, wie man Bachmanns moderne Version des empfindsamen Seelenblicks auch genannt hat, gewährt ihrer von »Bauern und Jägern« in der »Einöde an der Grenze« (S. 417) phantasierenden Heldin hier die beste beider Welten: nämlich den mütterlichen Ursprung in einer paradigmatisch männlichen Gestalt. Mit ersterer ist ihr männliches Gegenüber metonymisch verknüpft über die gemeinsame Sprache wie über die Augen, die den See evozieren, den sie hätte »trinken mögen, zu dem sie label einfach nicht hinunter kam« (S. 417), wie es im Zuge ihrer letzten erfolglosen Wanderung heißt.³⁵ Die »Phantompräsenz des alten Reiches«³⁶ nimmt in ihm eine konkrete physische Gestalt an. Und dieser Daheimgebliebene ist nicht weniger robust als sein fiktiver Vorgänger bei Joseph Roth. Die transitorische Qualität dieses geglückten Augenblicks, in dem sich die Schranke zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Mythos und Geschichte, Ost und West im Sinne der aktuellen politischen Geographie zur Schwelle eines gemeinsamen »dazwischen« öffnet, bewahrt ihn auch vor jeder naiven Wunscherfüllung aus dem Bilderbuch der empfindsamen Seelenkommunikation. Er entpuppt sich als ein Geschenk des Zufalls, der die mythische Heimat noch einmal herbeizaubert, nachdem sie bereits verloren gegeben ist.³⁷

Bachmanns poetische Vision der Begegnung von Elisabeth Matrei und Branco Trotta hat dennoch einige problematische Züge. Trotz aller Flüchtigkeit und Mittelbarkeit enthält sie die gefährliche Denkfigur aller antimodernen Ideologien, wonach die Rettung von einer entfremdeten Moderne in einer vitalen Bodenständigkeit und einer rustikalen Ursprünglichkeit zu suchen sei. Dieses mythische Terrain ist bei Bachmann in einer imaginären Grenzzone lokalisiert, die dem weiblichen Erlösungsbedürfnis hier im transparenten Auge eines starken Mannes entgegenkommt. Der »verflucht gesunde« (S. 391) Slowene – wohnhaft in Ljubiana und auf dem Weg nach Moskau – verkörpert die Utopie des »Neuen Mannes,« an dessen Existenz Elisabeth Matrei gar nicht mehr zu glauben wagte: »jemand, der stark war und ihr das Mysterium brachte, I. . . I der wirklich ein Mann war und nicht ein Sonderling, Verlorener, ein Schwächling oder einer dieser Hilfsbedürftigen, von denen die Welt voll war.« (S. 423 f.) Die regressive Beheimatungs-

phantasie geht Hand in Hand mit einer polaren Geschlechterkonzeption und dem ins Positive transformierten Wunschbild einer hegemonialen Männlichkeit.³⁸ Wie Pierre Bourdieu gezeigt hat, manifestiert sich die männliche Dominanz auch in einem bestimmten körperlichen Habitus als physisches Sediment der sozialen Praxis.³⁹ Von »dort unten« stammend, wo sie »es fertig gebracht haben, l. . . l sich nicht zu irren und gesund zu bleiben« (S. 391), wie Franz Joseph Trotta in einem Redezitat des Textes vermerkt, ist Elisabeth Matreis Gegenüber passenderweise ein Mann von gigantischer (»hünenhafter«) Statur, nämlich die quasi-bäurische Figuration eines mythischen Riesen. Das im Umkreis des *Simultan*-Bandes entstandene Erzählfragment *Gier* verwendet genau dasselbe Prädikat für den mörderischen Ehemann und Schreckensvater dieses Textes.⁴⁰ Es verweist auf die intime Verwandtschaft des fröhlichen Hünen mit den blaubärtigen Oger-Figuren in Bachmanns *Œuvre*. Der Neue Mann und das alte Monster sind letztlich also die zwei Seiten derselben Münze.⁴¹

Die unauflösbare Ambiguität der Grenzüberschreitung bei Bachmann besteht darin, daß sie die skeptischen »Geisterstimmen einer verschwundenen Kultur«⁴² im Prozeß der literarischen Trauerarbeit hörbar zu machen sucht, zugleich aber dem *Empire Blues* verfällt, der die Schwelle zu einer imaginären Vergangenheit in einer regressiven Gegenbewegung zu überqueren sucht. Das fragwürdige Pendant der erzählerisch affirmierten Nostalgie ist der ressentimentgeladene Blick auf die tatsächlichen Grenzgänger »peripherer« Kulturen in den westlichen Metropolen.

II.

»Ich denke daran, wie das sein kann, die Höhle ist genau auf der Grenze, hier kommt kein Mensch her, weder von hier noch von drüben, wie kann es dann sein, dass selbst hier alles vollgepißt ist.«

Terézia Mora: *Seltsame Materie*

Von einer kakanischen Nostalgie oder von Phantasien des goldenen Westens kann in Terézia Moras modernen Dorfgeschichten über die ungarisch-österreichische Grenzregion am östlichen Ufer des Neusiedlersees keine Rede sein. »Gold« sind hier nur die Haare derer, die aufgrund ihrer Zweisprachigkeit und anderer Differenzmerkmale ebenso unzugehörig sind wie die kastanienbraune Braut einer Roma-Familie, deren Vater eine kostspielige Dreitagehochzeit veranstaltet, »damit sie sehen, daß wir keine Zigeuner sind« (S. 132). Grenze bedeutet in Moras *Seltsame Materie* beinahe unüberwindliche Schranken, und diese Schranken sind überall bzw. »alles ist hier Grenze« (S. 58), wie es in einer der zehn Erzählungen heißt. Die Beschreibung des gewundenen Grenzverlaufs vermittelt beinahe den Eindruck von Schutz und Geborgenheit, aber auch den einer

klaustrophobischen Enge, und sie macht deutlich, daß die quasi-allegorische Instanz dieser Grenzlinie das bestimmende Element von allem ist: »Der Feldweg windet sich um viele Kurven, die Grenze beugt sich, umflucht die Dörfer, als würden sie in Körbchen sitzen oder unter lauter Hauben.« (S. 21)⁴³ Das für die dörfliche Randlage konstitutive westliche Jenseits wiederum ist auf den unbestimmten Fluchtpunkt eines lebensgefährlichen Ziels ohne utopische Ausstrahlungskraft reduziert. Das angrenzende Österreich (Burgenland) wird nie namentlich genannt; in der Regel ist einfach von »drüben« (S. 155), von »rüberbringen,« (S. 53) von »jenseits des offenen Wassers« (S. 57), vom »Äußeren unserer Welt« (S. 223) oder schlicht vom »Ausland« (S. 248) die Rede.⁴⁴ Der Blick auf ein Drüben eröffnet sich also nur für die deutschsprachigen Rezipienten ihres Buches, für die Mora in diesen topographischen Geschichten mit allegorischem Einschlag das Leben ihres eigenen Herkunftsraumes unmittelbar hinter dem Eisernen Vorhang beschrieben hat.⁴⁵ Diese Grenzregion spannt sich zwischen den fiktiven Partialtopoi von Dorf, Schloß, See, Nationalpark, Stadt und der eigentlichen Grenzlinie aus, an denen die einzelnen Geschichten situiert sind. Alle diese Topoi verfügen über eine dichte olfaktorische Signatur, und nach dem Prinzip einer variierenden Aufzählung werden sie gelegentlich wieder in ihre Einzelbestandteile zerlegt, so wie an der folgenden Stelle das Dorf: »Eine Kneipe, ein Kirchturm, eine Zuckerfabrik. Ein Schwimmbad. Ein Dorf. Niedrige zweiäugige Häuser, grüne Tore, und hinter jedem der Tore ein Bastard an die Kette gelegt. Zehn Monate im Jahr Dauerregen, Wind und Melassegeruch und Fabrikruß, der auf die Weißwäsche fällt. Der Rest ein weißer Sommer, Puderzuckerwinde und schmelzender Straßenteer.« (S. 114) Es handelt sich um eine durch und durch desolate und im Verfall begriffene Welt voller Gewalt und Selbstdestruktivität, mit rigiden Aus- und Abgrenzungsmechanismen, sowie den kleinen Zonen der Geborgenheit und individuellen Freiräumen hie und da. Das provinzielle Setting und die deprimierenden Sujets evozieren die sogenannte Anti-Heimatliteratur der sechziger und siebziger Jahre, aber Moras Erzählungen sind nicht aus dem Geist einer ideologiekritischen Entlarvungshaltung geschrieben, die die Provinz in erster Linie ihrer Stupidität und Brutalität zu überführen suchte.

Die zehn Geschichten des Bandes sind über die gemeinsame Topographie und lose auch über einzelne Figuren verknüpft. Drei dieser Erzählungen umkreisen das Phänomen der Grenzüberschreitung aus der Position von Grenzhütern (*STILLE.mich.NACHT*), Fluchthelfern (*Der See*) und Grenzgängern (*Das Schloß*). In formaler Hinsicht handelt es sich um Ich-Erzählungen aus der Sicht junger Mädchen oder junger Frauen – ihrerseits selbst wiederum Randfiguren in ihrer dörflichen Umgebung – mit Ausnahme zweier Geschichten, für die Mora ein junges männliches Ich gewählt hat. Jede Geschichte ist aus der Perspektive einer anderen Figur erzählt, und in sechs von ihnen bleibt das genaue Alter der Figuren unbestimmt. Die Marginalität der Figuren rührt aus unterschiedlichen Fakto-

ren: Einmal ist es die falsche Muttersprache, ein anderes Mal die Kindheit in einer Alkoholikerfamilie, wieder ein anderes Mal die sensible Schüchternheit in einem dicken Körper oder die Zugehörigkeit zu einer verachteten Minorität usw. »Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier« (S. 9) – so lautet die nachdrückliche Aufforderung zum Verschweigen der ubiquitären und quasi-selbstverständlichen Gewalt am Beginn der ersten Geschichte. Das Erzählen steht bei Terézia Mora also von vorneherein im Zeichen des Verbots. Es ist ein transgressiver Akt, der darauf abzielt, jenen Stoff zu entwirren, der sich hier Heimat nennt. Die eingangs verwendete Textilmethapher für das heimatliche Dorf bezeichnet indirekt auch das Projekt des ganzen Buches: »Wenn man aus der Stadt kommt und aus dem Bus auf sie hinausblickt, scheint meine Heimat wie aus einer einzigen zusammengegrenzten Materie zu sein. Aus Fasern, so braun und so unauftrennbar wie die Wolle unserer Kleidung.« (S. 19) Diese Materie gilt es zu verflüssigen, dieses Gewebe aufzutrennen. Das verbotene Erzählen ist zugleich ein analytisches Unterfangen, das die Heimat vertextet und den Konstruktionscharakter dieser erzählten Welt exponiert.

Dem analytischen Gestus von Moras *Seltsame Materie* entspricht die Konzeption der Erzählungen, die alle aus prägnanten Einzel-Vignetten bestehen. Diese elliptischen Vignetten sind in der Regel nicht länger als eine halbe Seite und mit scharfen Schnitten zwischen den einzelnen Absätzen versehen, die den offenen, nicht-totalisierenden Modus dieser Erzählform akzentuieren. Auch im Schriftbild des Buches sind die Absätze durch Leerzeilen deutlich voneinander getrennt. Anhand einer Konstellation dieser Vignetten, spezifischer szenischer Details und einer Vielzahl an Stimmen liefert Mora hier präzise Psychogramme ihrer Figuren und ein Soziogramm der ganzen Grenzregion ohne ein psychologisches Erzählen, das die hermeneutischen Leerstellen zu füllen suchte, die der Text aufreißt. Eine der beiden aus männlicher Perspektive erzählten Geschichten mit dem bezeichnenden Titel *Die Lücke* kommentiert genau diesen Aspekt der Erzählungen: »Alles nur Geschichten über Mutter. Aber nicht die Wahrheit. Die kenne ich nicht. Leere Lücken füllen.« (S. 91) In kompositorischer Hinsicht gilt das Prinzip der variierenden Repetition: Bestimmte Sätze und Wendungen, darunter ungewöhnliche Komposita und Vergleiche durchziehen die einzelnen Erzählungen wie ein musikalischer Refrain und markieren deren Textur. Die immanente Sprachreflexion der Erzählungen ist unter anderem daran festzumachen, daß Fragen des kommunikativen Scheiterns, der Zwei- und Mehrsprachigkeit sowie die politische Wertigkeit der einzelnen Sprachen wiederholt zum Thema werden.

Weitere Aufschlüsse über Moras Erzählprojekt gibt der programmatische Titel der ersten Geschichte, nach der das ganze Buch benannt ist. Der Begriff der seltsamen Materie besitzt eine doppelte Referenz: Er kann sich sowohl auf den merkwürdigen Stoff dieser Erzählungen beziehen als auch auf den Modus ihrer narrativen Gestaltung selbst. Auch dafür liefert die erste Erzählung ein prägnan-

tes Bild in der Vignette der beiden Geschwister, die die chemische Tabelle in ihrem Zimmer auswendig lernen und sie in einer Art rhythmischer Prosa singen, nur die chemischen Zeichen der Elemente allerdings, nicht die vollen Namen, und dafür des Schwachsinnigen bezichtigt werden. Die Vertextung der »unausgegorenen« Materie Heimat beinhaltet die Destillation ihrer Bestandteile in zeichenhafte Abkürzungen und die Verfremdung der Welt durch diese Zeichen sowie den spielerischen Modus ihres Gebrauchs. Das Bild zeigt, was hier in ästhetischer Hinsicht auf dem Spiel steht. Es handelt sich um ein schwieriges Unterfangen, denn »Leichtigkeit ist Illusion. Die Gravitation zieht uns« (S. 221), wie es in einer von Moras Erzählungen heißt. Sie alle inszenieren die Dominanz der Naturgeschichte über eine verfallende Kultur. Vertextung der Heimat bedeutet hier grundsätzlich dreierlei: Erstens die Transposition der Grenzerfahrung in ein allegorisches Register, nämlich das einer mundanen Hölle, einer mundanen Sintflut und eines desolaten Herrschaftsraumes, die nicht von ungefähr an Dante und an Kafka erinnern. Dem letzteren huldigt Mora schon im Titel der Erzählung, die den Band beschließt. Hier wird auch die lädierte Instanz eines abgehalfterten Schloßhüters eingeführt, der als allegorische Chiffre des existierenden Herrschaftsvakuums die traurigen Relikte der Vergangenheit zu bewachen sucht. Vertextung der Heimat bedeutet zweitens die Transformation der fiktiven Realität durch die Verzeichnung einzelner Figuren ins Mythische, wie sie hier über die Namen und Beschreibungen (Ophelia, Quasimodo, der legendäre Seemann in seinem Schlammpehlz) sowie über die Titel (*Der Fall Ophelia*) und einzelne Plotelemente geleistet wird. Diese Verfremdung gilt gleichermaßen für den Mythos, auf den rekurriert wird. Vertextung der Heimat bedeutet ferner die Verfremdung der Tatsachen durch eine spezifische Art der narrativen Fokalisierung. Der Wahrnehmungsschwerpunkt liegt stets auf Figuren, die die Dinge aufgrund ihrer Marginalität auch etwas anders wahrnehmen, wie es der Ophelia-Traum exemplarisch reflektiert.

Der Fall Ophelia, die preisgekrönte Erzählung des Bandes, evoziert Bachmanns »Fall« Franza und den paradigmatischen Weiblichkeitsmythos des 19. Jahrhunderts von der schönen toten Wasserfrau.⁴⁶ Sie enthält die Geschichte eines zarten Mädchens unbestimmten Alters, das im Kaltwasserbecken des dörflichen Schwimmbades mit einem versoffenen alten Schwimmlehrer trainiert, während sich der Rest des Dorfes im warmen Thermalbecken suhlt: »Sie sitzen alle darin. Das Wasser ist gut, gut wie Hühnersuppe. Es hat die Farbe davon und den Geschmack.« (S. 118) Als zugereiste Fremde in einer zweisprachigen Familie geschiedener Frauen wird sie von einem Jungen schikaniert, gegen dessen Ertränkungsattacke sie sich hier erfolgreich zur Wehr setzt. Mora schreibt in dieser Erzählung sowohl gegen die Mythen weiblicher Selbstdestruktivität als auch gegen die narzißtischen Projektionsfiguren einer männlichen Mythologie des Weiblichen an. Ihre »Ophelia« ist die Geschichte einer erfolgreichen Selbstbehauptung, kein melancholi-

scher, verklärter oder verkitschter Untergang, und darin charakteristisch für die Befindlichkeit ihrer jungen Randfiguren, die im Rahmen ihrer beschränkten Möglichkeiten alle nach irgendeinem Ausweg oder mindestens etwas Geborgenheit suchen – und sei es die warme Backstube nach dem Verschwinden des »schönen« Bruders (*Der See*); der Traum von der Schauspielschule (*Seltsame Materie*); die Körperwärme im gemeinsamen Bett mit Mutter und Schwester (*Die Sanduhr*); das Boxertraining (*Die Lücke*); das Schreiben von Gedichten (*Durst*); das Tanzen bei einer Hochzeit (*Am dritten Tag sind die Köpfe dran. Langsam. Dann schnell*) oder auch nur ein rosa Angorapullover, den die Autorin ihrer dicken Buffetfrau (*Buffet*) noch vorsorglich um die Nieren bindet, um sie in ihrer ganzen Verletzlichkeit ein wenig zu schützen. Der Eingangssatz zur *Ophelia*-Erzählung markiert das entsprechende kindliche Programm: »Ich schwimme fünfzigmal quer.« (S. 113) »Ich schreibe quer« könnte auch als das Motto von Moras Mythenrevision und als ihre Maxime im Umgang mit der heimatlichen Materie gelten. Hier verwandelt sie eine Wasserleiche der kulturellen Imagination in ein widerständiges Mädchen zurück, das seinem Verfolger einen Traum von Freiheit und Geborgenheit entgegensetzt und sich im rechten Augenblick zu wehren weiß: »Ich lag auf dem Grund eines Sees und sah hinaus. Von unten war das Wasser süß und klar, ich konnte sie von innen nach außen sehen. Sie standen mit flachen Gesichtern über dem Wasserspiegel und sahen herab, aber sie sahen nur sich selbst. Sie ist tot, sagten sie und liefen weg. Und ich lag da, am marmeladeweichen Grund des Sees, und atmete hinauf. Aber es war nur ein Traum.« (S. 128) Der Opheliatraum beinhaltet einen programmatischen Kommentar zur Erzählperspektive in Moras *Seltsame Materie*. Er zielt auf die Destruktion der geläufigen kulturellen Projektionsfigur, die das Andere gar nicht erst wahrnimmt, und setzt ihr den anderen Blick von den Rändern entgegen, womit eine neue und verfremdende Wahrnehmung bezeichnet ist, die nicht auf den distanzierten Gesichtssinn beschränkt bleibt.

In einigen ihrer Erzählungen hält Terézia Mora einen christlichen Erlösungshorizont für die Flucht in den Westen bereit, aber nur um ihn desto radikaler zu negieren. *STILLE.mich.NACHT* etwa lautet der Titel ihrer »Weihnachtsgeschichte« von einem jungen Grenzsoldaten, dessen Begleiter namens Fisch bei einer nächtlichen Grenzpatrouille auf der Suche nach »Illegalen« (S. 39) getötet wird. Der Erzähler dieser Geschichte ist angepaßt und gedankenlos; sein Begleiter hat die kritische Perspektive inne und gilt dem Erzähler daher als »Meckerer« (S. 41). Die Trostlosigkeit der eigentlichen Grenzzone am Eisernen Vorhang ist hier nochmals verdichtet im Bild eines vorchristlichen Mithras-Heiligtums.⁴⁷ Es handelt sich um eine stinkende, uringetränkte Höhle, die sich »genau auf der Grenze« (S. 42) befindet und Fisch zu folgenden Überlegungen Anlaß gibt: »Weiß der Geier, was die ganzen Völker hier gewollt haben. An der Gegend ist nichts Besonderes, schon gar nichts Gutes, steinig, moorig, alles voller Regen, Kalk, Schlamm, Insek-

ten, nichts in den Wäldern, kein Tier, nur Fäulnis und alte Skelette, das Ende der Welt ist das hier auf jeden Fall, ob es nun diese Grenze noch gibt oder nicht. I . . I Wahrscheinlich ist diese Gegend von Gott gemacht als eine Art Prüfung, man muß hier noch mal durch das Schlimmste, bevor man endlich drüben ist.« (S. 43)

Aber das Schlimmste bleibt das Schlimmste in dieser Allegorie der nächtlichen Finsternis und der Grabesstille einer ganz mundanen Hölle, in die Verfolger und Verfolgte gleichermaßen eingespannt sind. Das besagen auch die Bilder, die das Motiv einer undurchdringlichen Finsternis intonieren: »Die Nacht ist ein Kübel mit geteerten Wänden und reicht bis weit hinauf. Wir stehen darin. Sie waten darin.« (S. 21) Es gibt hier keine Erlösung, kein rettendes Jenseits, sondern nur weitere Opfer, motivisch verknüpft im sprechenden Namen, den »Fischaugen« (S. 29) des verhafteten Flüchtlings, sowie im Weihnachtessen: »Der Weihnachtsfisch ist grau, wie in Asche gewälzt.« (S. 35) Das vermeintliche Heiligtum erweist sich als vollgepifftes Erdloch, das nicht von ungefähr den luziferischen Sturz aus dem Paradies evoziert. Die Grenzzone ist nichts als die stinkende Domäne einer mundanen Hölle, die ihrem jungen Bewacher (fast) zur zweiten Natur geworden ist: »Ich habe Glück,« so der Erzähler, »es ist alles an einem Ort, die Kaserne, die Grenze, Hanna. Nur für zu Hause muß man den Bus nehmen, und der fährt nur jede Stunde.« (S. 24)⁴⁸ Mit einem Seitenblick auf Dantes Inferno entwirft Mora hier die unchristliche Allegorie einer flachen und transzendenzfernen Welt – schlammig, stinkend und gewaltsam –, wo der Himmel bestenfalls noch dazu taugt, um die Luft »herabzubeißen und hinunterzuatmen« (S. 122), damit es zum täglichen Überleben reicht.⁴⁹ Von ferne gemahnt das Bild dieser stinkenden Grenzscheide auch an den Topos des *anus mundi*, aber dieser Topos ist so unabdingbar mit Auschwitz verknüpft, daß es unangemessen wäre, ihn auf die Höllenchiffre für eine trostlose Grenzregion zu übertragen – und sei es auch die des Eisernen Vorhanges.

Auch die anderen Geschichten aus Moras erzählter Provinz enthalten die Signaturen allegorischer Verfallsszenarien – insbesondere *Der See* und *Ein Schloß*. Die Ich-Erzählerin der ersteren Geschichte ist das einzige Mädchen in der kinderreichen Familie des »verrückten Bäckers« (S. 54) am äußersten Rand des Dorfes: »Unser Haus ist das unterste im Dorf, das letzte Ende, wie man es nennt, in die engste Stelle zwischen Hügel und See gequetscht.« (S. 55) Sie hat einen tuberkulösen Vater, der nur noch hin und wieder bäckt, einen Großvater mit der »falschen« Muttersprache, der sich als Fischer und als Fluchthelfer betätigt, und einen »schönen« Bruder, der auf dem Weg durch den See spurlos verschwunden ist. Die Erzählung handelt von einem mittellosen Flüchtling, der »in der Nacht vor Heiligabend« (S. 53) auftaucht und auf Drängen der Mutter nach »drüben« (S. 53) gebracht werden soll, »nur für den Ehering« (S. 53), denn das ist seine letzte Habe. Die topologische Figur vom Ende der Welt wird auch in dieser, das religiöse und lebensgeschichtliche Pathos der erlösenden Wiedergeburt unterlaufenden

Weihnachtsgeschichte wieder aufgegriffen und mit raum-zeitlichen Koordinaten versehen. Das letzte Ende bezeichnet hier auch das drohende Ende der Geschichte, dessen Spuren in der Diegese dieser feuchten und schlammigen Welt überall zu sehen und zu greifen sind: »Wir haben es aufgegeben. Wir haben uns damit abgefunden, daß alles hier herunterkommt, durch uns hindurch, als gäbe es uns gar nicht. Unsere Scheune, kaum betretbar, ist von Schwalben bevölkert, und wenn die Schwalben fort sind, ziehen die Spatzen ein, die Igel, die Iltisse, die Wasserratten, die winzigen rosa Gartenschnecken und die Wespen, und unsere Mutter bekommt jedes zweite Jahr ein neues Kind. An den Wänden des Kellers wächst besonders blumiger Schimmel, und in der Kalksteinmauer pressen sich Milliarden Tiere ineinander. Bei den Häusern der anderen ist der Kalkstein glatt und gelb. Bei uns ist eine graue Meereskatastrophe, warmer Unterwassertod in unbehauene Steine gepfercht. Urtiere. Ich höre sie im Dunkeln schlucken. Ich stehe am Waldrand und denke an den See, den unsichtbaren, den Skelettsammler.« (S. 66 f.) In diesen beeindruckenden Bildern entsteht das Bild einer im Prozeß der Auflösung begriffenen Zivilisation, die sich nur noch mühsam gegen die schiere Fülle und Vielfalt einer übermächtigen Natur zu behaupten sucht und langsam wieder im Urschleim zu versinken droht. Der unabwendbare Verfall erscheint in dieser verregneten Welt in jeder Hinsicht überdeterminiert, und die in den Seegrund gezogenen Besitzmarkierungen verschwinden hier ebenso spurlos wie die Menschen: »Das Wasser kommt wieder und saugt alles zurück: die Schlammparzellen, die unaufgegangenen Samen, die Panzer und die Skelette. Der Sumpf nimmt das Dorf wieder ein, sein Schlammgeruch, seine Aale kriechen bis in die Gärten, und neben den feuchten Schlafzimmern treibt Schilf aus der Wand. I . . I Nur in unserer Bäckerei ist es trocken und leicht. I . . I Ich verlasse den trockensten Ort der Welt nur, um zu schlafen.« (S. 61) Aus der biblischen Sintflut ist in der narrativen Diegese von Terézia Mora die unaufhaltsame Verschlammung der Welt geworden, die sogar Panzer und Skelette, also die harten Spuren des Lebens, vernichtet. Das moderne Pendant der rettenden Arche Noah ist eine nur noch gelegentlich beheizte Backstube. Der Grenzkosmos dieser sumpfigen Seeregion enthält das allegorische Szenario einer feuchten Apokalypse.

Ein »abblätternes Schloß« (S. 223) in der Nähe der Grenze ist der Handlungs-ort der letzten Geschichte, in der ein junges Mädchen schließlich den lädierten Platzhalter einer nicht mehr existierenden Ordnung stürzt – und zwar wörtlich, durch den Fall von einer Leiter (S. 249). Achtzehnjährig, mit einem gültigen Paß versehen, und dem Hüter des Schlosses zufolge repräsentativ für eine Generation, die »weder drin noch draußen« (S. 232) ist, muß sie sich hier entscheiden, ob sie sich mit der geplanten Öffnung des Schlosses (»für die Touristen«, S. 12) erpressen lassen will: »Es wird alles anders werden. I . . I Es wird Dienstwohnungen im Schloß geben, sagt Holzbein.« (S. 248) Die Erlösungsthematik wird nochmals im Anspielungshorizont von Märchen und Melodrama aufgerissen, aber das Ende

der Geschichte hat in dieser Erzählung bereits stattgefunden. Das Schloß ist der Topos eines verfallenen Herrschaftsraumes habsburgischer und kommunistischer Provenienz, in dem nur noch die dinglichen Relikte und Abfälle der ehemaligen (Unheils-)Geschichte existieren: Einen ganzen Raum voller Fayenceöfen gibt es da, ebenso wie die Spuren der gewaltsamen Modernisierung in Form einer aufgelassenen stalinistischen Traktorenfabrik mit dem »Geruch nach Körpern und Maschinen. [...] Als wäre es ein Lager, ein Gefängnis« (S. 227); überall befindet sich »pelziger Staub« und »Schmutz« (S. 227) sowie die »übelriechenden Haufen« von »schon unidentifizierbaren Dingen« (S. 230). Was bleibt, ist der Gestank, auch er ein allegorisches Signum des ubiquitären Verfalls, und ein inkongruentes Sammelsurium von Zivilisationsresten, die das verkommene Schloß wie eine große Müllhalde erscheinen lassen, in der die Dinge bereits ihre menschliche Formung abzustreifen beginnen: »Zwischen den Marmorsäulen in einem Raum mit Spiegeln und Zimmerspringbrunnen Hügel aus Motoren und Zahnrädern. Daneben rostrote Traktorenkotflügel wie Blütenblätter aneinandergelehnt.« (S. 229) Auch die Erzählerin selbst ist in diese rückläufige Metamorphose mit einbegriffen, denn sie erscheint wie ein skurriles Vogelwesen. Ihr Körper und ihr Gesicht sind mit »schwarzem Flaum« (S. 244) und einer Kruste von Schmutz bedeckt, ihr Haar macht den Eindruck von »Pelz und Gefieder zugleich« (S. 244). Moras »rauhhäutiger« (S. 227) Engel der Geschichte wiederum ist eine geschlechtslose Putte auf dem Dach des verwahrlosten Schlosses. Sie lenkt den Blick zurück auf eine postapokalyptische Landschaft, in der die Überreste einer monströsen Geschichte bereits in die Erdgeschichte eingegangen sind und da wie vorsintflutliche Relikte erscheinen: »Perspektive einer Putte. Kahle Landschaft mit Leichen. Blick in die Richtung, aus der ich gekommen bin. Der Schlamm hat die Form eines Hufeisens. Herrschaftlich. Einst wohl der Park. Formlos herausgewachsene Buchsbäume markieren darin ehemalige Wegkreuzungen. Zwischen Radabdrücken kleines Gras und tote fremde Maschinen: Traktoren, eine Egge. Sie liegen unter den Buchsbäumen wie ausgebrannte Skelette großer Tiere. Mammute. Wale. Korsettinnereien.« (S. 227)

Die Erzählerin der ersten Geschichte taucht hier am Ende nochmals kurz als Randfigur auf und verknüpft Dorf und Schloß als Elemente eines gemeinsamen Herrschaftsraumes. Mit ihr wird zugleich eine dialogische Gegenstimme intoniert, die zu bedenken gibt, daß man das Land trotz allem »nicht gleich« (S. 246) verlassen müsse. Die Allegorie der Posthistoire in Moras *Seltsame Materie* besagt das Gegenteil. Sie läuft auf die narrative Klimax einer legitimen Grenzüberschreitung hinaus, aber im Gegensatz zu Bachmanns legendärem Kakanien gibt es hier nichts, was noch zu retten wäre, und es gibt auch kein rettendes Jenseits. Als allegorischer Chronotopos vom Ende der Welt und vom Ende der Geschichte ist die Grenze bei Mora eine apokalyptische Chiffre für den Untergang eines totalitären Universums. Ihre Erzählungen enthalten die Verfallsszenarien dieser heillosen Welt.

Anmerkungen

- 1 Für Kommentare danke ich Manfred Bansleben und Heidi Tilghman.
- 2 Ich zitiere *Drei Wege zum See* nach Ingeborg Bachmann: »Todesarten«-Projekt. *Kritische Ausgabe*, Bd. 4: *Der »Simultan«-Band und andere späte Erzählungen*, unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, München-Zürich 1995, S. 361–471 (edierte Druckfassung), und Terézia Mora: *Seltsame Materie: Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 1999. – Hierauf beziehen sich die Zitate im Text.
- 3 Im Jahr 2000 erhielt Terézia Mora für ihren ersten Erzählband auch den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis, der seit 1985 an deutsch schreibende Autoren nichtdeutscher Muttersprache vergeben wird. Der auf Anregung des Literaturwissenschaftlers Harald Weinrich gestiftete Preis wird jährlich von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste verliehen. Genaueres bei Karl Esselborn: *Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur*, in: *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, hg. von Klaus Schenk, Almut Todorow, Milan Tvrdik, Tübingen-Basel 2004. Inzwischen ist auch Moras erster Roman erschienen mit der Hommage an Ingeborg Bachmann im Titel: *Alle Tage*, München 2004. Siehe Verena Auffermanns positive Besprechung in: *Die Zeit* (<http://zeus.zeit.de/text/2004/37/L-Mora>).
- 4 *Die Grenze zwischen Traum und Nachtmahr* in: <http://www.mdr.de/Drucken/1203946-289.html>. Zur Kindheitserfahrung in der verhassten Umgebung und zum mimetischen Gehalt der Erzählungen vgl. auch Moras Interview in der Göttinger Internet-Zeitschrift für neue Literatur vom 16. Oktober 1999 (<http://www.hainholz.de/wortlaut/mora.htm>).
- 5 Siehe Sigrid Schmid-Bortenschlager: *Frauen als Opfer - Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell: Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband »Simultan«*, in: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann: Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, hg. von Hans Höller, Wien-München 1982. Grenzgängertum als »existenzielle Dauerspannung« von Bachmanns Figuren und die Variation der entsprechenden Strukturmuster, inklusive Ortswechsel, untersucht Robert Pichl: *Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme als Schlüssel motive in Ingeborg Bachmanns später Prosa*, in: *Sprachkunst*, 15(1985), S. 221–230. Für einen neueren Aufriss zur Forschungsliteratur siehe das von Monika Albrecht und Dirk Götsche edierte *Bachmann-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2002.
- 6 Norbert Wokart: *Differenzierungen im Begriff »Grenze«: Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs*, in: *Literatur der Grenze, Theorie der Grenze*, hg. von Richard Faber, Barbara Naumann, Würzburg 1995, S. 278.
- 7 Dirk Hohnsträter: *Im Zwischenraum: Ein Lob des Grenzgängers*, in: *Über Grenzen: Limitation und Transgression in der Literatur*, hg. von Claudia Benthien und Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Stuttgart-Weimar 1999, S. 239.
- 8 Siehe <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?le-mid=GG24497> (Grimm'sches Wörterbuch online).
- 9 Zur typologischen Modellierung der entsprechenden Konzepte siehe Monika Fludernik: *Grenze und Grenzgänger: Topologische Etuden*, in: *Grenzgänger zwischen Kulturen*, hg. von Monika Fludernik, Hans-Joachim Gehrke, Würzburg 1999; zur sozialwissenschaftlichen Diskussion und der aktuellen Grenzforschung zum Eisernen Vorhang vgl. Josef Langer: *Towards a Conceptualization of Border: The Central European Experience* (<http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/flanger3.pdf>).
- 10 Zur komplexen (post-)kolonialen Konstellation unter dem Stichwort der Hybridität und des undialektisch gedachten »dritten« Raumes siehe Homi K. Bhaba: *The Location*

of Culture, London–New York 1994; richtungweisend zur feministischen Diskussion ist Susan Stanford Friedman: *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton 1998.

- 11 Zur Reflexion der schwierigen Begriffsfragen und zum aktuellen Diskussionsstand siehe die Beiträge des Sammelbandes *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne* (Anm. 3); die Dissertation von Petra Thore: »wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt.« *Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migranteliteratur*, Uppsala 2004; Carmine Chiellino: *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*, Stuttgart 2000; sowie D. Emily Hicks: *Border Writing: The Multidimensional Text*, Minneapolis–Oxford 1991. Vgl. in diesem Kontext auch das *Literaturen*-Heft zum Thema »Fremde: Leben in anderen Welten.« »Vier nicht ganz deutsche Autoren« !I waren zu einem »Gespräch über Fremde« eingeladen. Unter ihnen befand sich neben Wladimir Kaminer, Navid Kermani und Imran Ayata auch Terézia Mora, die aus ihrer Irritation über die unreflektierte Fragestellung keinen Hehl gemacht hat und gegen die ethnozentrische Herkunfts-Festlegung mittels des Autorennamens Stellung bezog. »Mora ist übrigens auch nicht mein richtiger Name. Ich wollte einen Namen wählen, dem man nicht sofort anhört, wo er herkommt.« Siehe <http://www.literaturen.de/schwp.html>.
- 12 Vgl. die Aussage in der frühen autobiographischen Skizze aus dem Jahr 1952: »Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten – Österreicher und Windische –, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache – und ich war hüben und drüben zu Hause. I. . I Ich glaube, daß die Enge dieses Tals und das Bewußtsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben.« Ingeborg Bachmann: *Werke*, Bd. 4, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München 1978, S. 301. Das »Haus Österreich« als imaginäre Heimstatt beschwört auch das fikionalisierte Mühlbauer-Interview in *Malina*, siehe *Werke*, Bd. 3, S. 96, 99.
- 13 Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Salzburg 1966. Er spricht wahlweise auch von Sublimierung oder suggestiver Verfremdung, der selbst kritische Stimmen wie Musil verhaftet bleiben.
- 14 Eine neuere historische Analyse (Shedel) betrachtet den Habsburgischen Mythos als das entlastende Gegenstück zu einer unhaltbaren Sonderweg-These zur österreichischen Geschichte; eine wertfreie Konzeptualisierung des Begriffs (Bruckmüller) versteht darunter die diversen Formen der habsburgischen Herrschaftslegitimation und die Versuche zur Schaffung eines Österreichbewußtseins in unterschiedlichen Medien und Institutionen. Vgl. James Shedel: *Sonderweg, Myth, or Heritage?: The Rechtsstaat and Modernity in Habsburg Austria*, in: *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich*, hg. von Moritz Csáky, Klaus Zeyringer, Innsbruck–Wien–München 2000, und Ernst Bruckmüller: *Die österreichische Revolution von 1848 und der Habsburgermythos des 19. Jahrhunderts*, in: *Bewegung im Reich der Immobilität: Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*, hg. von Hubert Lengauer, Primus-Heinz Kucher, Wien–Köln–Weimar 2001. Siehe auch Peter Urbanitsch: *Pluralist Myth and Nationalist Realities: The Dynastic Myth of the Habsburg Monarchy - A Futile Exercise in the Creation of Identity*, in: *Austrian History Yearbook*, 35(2004).
- 15 Vgl. Moritz Csáky: *Pluralität: Bemerkungen zum ›dichten System‹ der zentraleuropäischen Region*, in: *Neohelicon*, 23(1996)1, und die Beiträge der beiden Sammelbände zur

- kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung *Ambivalenz des kulturellen Erbes und Die Verortung von Gedächtnis*, hg. von Moritz Csáky, Peter Stachel, Wien 2001. Eine Skizze aktueller Forschungsansätze liefert Heidemarie Uhl: *Zwischen ›Habsburgischem Mythos‹ und (Post-)Kolonialismus: Zentraleuropa als Paradigma für Identitätskonstruktionen in der (Post-)Moderne*, in: *newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 5(2002)1, auch unter <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/HUhl1.pdf> auf der Internet-Plattform zur Mittelosteuropa-Forschung. Zur veränderten Forschungsperspektive im Rahmen der postkolonialen Theoriebildung siehe ferner Wolfgang Müller-Funk: *Kakanien Revisited: Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur*, in: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/WMueller-Funk1.pdf>.
- 16 Für eine kritische Perspektive siehe Steven Beller: *The World of Yesterday Revisited: Nostalgia, Memory, and the Jews of Fin-de-siècle Vienna*, in: *Jewish Social Studies*, 2(1996), S. 37–53, und Charles S. Maier: *Whose Mitteleuropa? Central Europe between Memory and Obsolescence*, in: *Austria in the New Europe*, hg. von Günter Bischof, Anton Pelinka, New Brunswick–London 1993.
 - 17 Manfred Jurgensen: *Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns. Thomas Bernhards und Peter Handkes*, in: *Für und wider eine österreichische Literatur*, hg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer, Königstein/Ts. 1982, S. 158.
 - 18 Vgl. die topographische Lektüre bei Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung eines Briefgeheimnisses*, Wien 1999, und Peter West Nutting: *›Ein Stück wenig realisiertes Österreich‹: The Narrative Topography of Ingeborg Bachmann's ›Drei Wege zum See‹*, in: *MAL*, 18(1985), S. 77–87.
 - 19 Und zwar der Sohn des Ich-Erzählers und der Hauptfigur Franz Ferdinand Trotta. Ich zitiere die *Kapuzinergruft* nach Joseph Roth: *Werke*, Bd. 6: *Romane und Erzählungen 1936–1940*, hg. von Fritz Hackert, Köln 1991. Zur Weiterführung von Roths Trotta-Figur siehe Bachmanns Interview mit Barbara Bronnen, in: *Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, München–Zürich 1983 (Textkritischer Kommentar S. 632).
 - 20 Das beinhaltet – unter autobiographischen Vorzeichen – auch die familiäre Verstrickung in den Nationalsozialismus. Bachmanns Vater war seit 1932 Mitglied der damals noch illegalen NSDAP. Sie hat diese Tatsache »ihr Leben lang weder öffentlich noch in ihrer (bislang bekannten) privaten Korrespondenz jemals erwähnt und folgte damit dem Beispiel der meisten ihrer Altersgenossen«, wie das *Bachmann-Handbuch* (S. 238) erklärend vermerkt.
 - 21 Konträr zu anderen Autoritätsfiguren bei Bachmann ist Matrei senior etwa der zärtliche Vater von liebenswürdig beschränkter Senilität, der mittels zahlreicher intertextueller Referenzen mit dem k.u.k. Beamtentum des Trottaschen Bezirkshauptmanns im *Radetzkymarsch* in Beziehung gesetzt wird, als dessen unzeitgemäßer Nachfahre er hier die erzählte Welt betritt. Um seinen einwandfreien austriakischen Leumund bemüht, macht sie ihn auch noch zum sozialistischen Protestwähler. Für eine instruktive Diskussion der einzelnen Bezüge siehe Leo A. Lensing: *Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta: Topography, History, and Literary History in ›Drei Wege zum See‹*, in: *MAL*, 18(1985), S. 53–76.
 - 22 So bereits Lensing und neuerdings auch Klaus Bohnen: *Intertextuelle Konkretisierungen: Ingeborg Bachmanns ›drei Wege‹ zu Joseph Roth*, in: *Interpretationen 2000: Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz*, hg. von Henk de Berg, Matthias Prangel, Heidelberg 1999. Weigel legt es ebenfalls nahe. Gudrun Brokoph-Mauch: *Österreich als fiktiver und geschichtlicher Ort in der Prosa Inge-*

- borg Bachmanns, in: *Literatur im Kontext: Robert Musil*, hg. von Marie-Louise Roth, Pierre Béhar, Bern–Berlin–u.a. 1999, spricht von kritischer Heimatliteratur.
- 23 Als Beispiel für diese positive Konnotation der Peripherie in den Texten der dreißiger Jahre wäre auch *Die Büste des Kaisers* (1935) zu nennen; im *Radetzky* (1932) als der Verfallsgeschichte der Trottas in Parallele zur Monarchie sind die Kronländer dagegen ebenso vom Verfall betroffen. Die Meinungen zu den nostalgischen Tendenzen bei Joseph Roth gehen, wie zu erwarten, auseinander. Den »anti-illusionistischen Zug« unterstreicht W.G. Sebald: *Ein Kaddisch für Österreich - Über Joseph Roth*, in: *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg–Wien 1991; die gegenteiligen Tendenzen erörtert Michael André Bernstein: *The vivid fabrications of a great elegist: The Roth March*, in: *The New Republic*, May 7, 2001.
- 24 Vgl. Heidemarie Uhl: *The Politics of Memory: Austria's Perception of the Second World War and the National Socialist Period*, in: *Austrian Historical Memory and National Identity*, hg. von Günter Bischof, Anton Pelinka, New Brunswick–London 1997. Zur Analyse des österreichischen Antisemitismus in der Zweiten Republik siehe die Essays von Ruth Beckermann: *Unzugehörig: Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 1989. Eine kritische Kontextualisierung von Bachmanns Österreichbild und ihrer literarischen Erinnerungsarbeit aus zeithistorischer Perspektive unternimmt Gerhard Botz: *Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen - Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich*, in: *Ingeborg Bachmann - Neue Beiträge zu ihrem Werk*, hg. von Dirk Götsche, Hubert Ohl, Würzburg 1991. Er betont Bachmanns Betroffenheit durch das Ende der Monarchie und verweist auf die Spuren konservativen Denkens in den Vorstellungen von der »geistigen Mission« des post-imperialen Österreich (S. 213).
- 25 Die erste Reinschrift zielt noch deutlicher auf die voyeuristische Komponente; hier endet der Satz mit dem Vergleich »wie pornographische Fotos zur Stimulierung von Ersatzbefriedigungen« (S. 348). Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: *Ingeborg Bachmann und Jean Améry: Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung*, in: *Ingeborg Bachmann - Neue Beiträge zu ihrem Werk*, für eine aufschlußreiche Kritik der Tatsache, daß die auf der Figurenebene kritisierte Ästhetisierung des Leidens in der Struktur der Erzählung wiederkehrt: »die Gleichsetzung vom Rothschen Trotta mit Améry geht nicht auf« (S. 191). Zu den Celan-Referenzen in der Trotta-Figur siehe auch Weigel.
- 26 Paradigmatisch dafür etwa Weigel, die etwas zu einseitig auf die Trauerarbeit und Gedächtnisleistung des Textes abzielt und die problematischeren Aspekte seiner Vergangenheitsorientierung ignoriert.
- 27 Ich beschränke mich auf erstere. Auch in der väterlichen Kritik am deutschen Massentourismus und in Trottas Kommentaren über die essentielle Sprachlosigkeit der Deutschen steckt eine gehörige Portion anti-deutschen Ressentiments. Auf verquere Weise kommt das hier einer politischen Verharmlosung der Provinz zugute. Vgl. die kritischen Hinweise bei Jurgensen.
- 28 Die erzählerische Ironie gilt dem angepaßten 1968er Revolutionär Philippe und der Verlogenheit, mit der er sich von Elisabeth trennt. Deshalb ist er hier im letzten Erzählabschnitt auch die zweite Fokalisierungsinstanz des Textes. Zur prinzipiell viestimmigen Erzählform siehe Friederike Eigler: *Bachmann und Bachtin: Zur dialogischen Erzählstruktur von »Simultan«*, in: *MAL*, 24(1991), S. 1–16.
- 29 Die Formulierungen spielen auf das Mühlbauer-Interview in *Malina* an, in dem die These von der Geschichtslosigkeit des post-imperialen Österreich aufgestellt wird (*Werke*, Bd. 3, S. 97).
-

- 30 In einem der ersten Textstufe zugeordneten Entwurf wird diese Krise als kompletter Auflösungszustand beschrieben: »Sie war in einer Dekomposition, wo froh, unfroh, gutgehen, schlechtgehen gar keinen Sinn mehr hatte, und sie kam nicht dahinter, warum sie nicht mehr dies oder jenes war, nur durchschwemmt von den letzten Geschehnissen l . l Und dann fiel ihr auf einmal ein, daß sie jetzt allein war, das allein hatte sie nicht bedacht in Paddington, daß ihr Bruder aufhörte, ihr Bruder zu sein, daß die andre Elisabeth, wie gut auch alles war, den Bruder ausgelöscht hatte.« (S. 311) Motivisch verarbeitet ist hier die Hochzeit von Bachmanns eigenem Bruder im August 1971 (siehe textkritischer Kommentar, S. 593).
- 31 Zu dieser neuen Wahrnehmungsform im 18. Jahrhundert und ihrer massenmedialen Inszenierung siehe Albrecht Koschorke: *Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800*, in: *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. von Harro Segebrecht, München 1996.
- 32 Zwanzig Jahre später beklagt Peter Handke im Zuge der slowenischen Staatsgründung den Verlust seines eigenen Slowenienmythos, den er in seinem 1986 erschienenen Roman *Die Wiederholung* entworfen hatte. Für ihn besitzt Slowenien nur als ahistorische Enklave Jugoslawiens den mythischen Schein des »reinen Gegenwärtigseins« (S. 19); der Fremde empfindet sich hier als »Gast der Wirklichkeit« (S. 15). Peter Handke: *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien*. Frankfurt/Main 1991. Handkes märchenhaftes »neuntes Land« ist zwar anti-habsburgisch gedacht; wie bei Bachmann handelt es sich aber um einen spezifisch österreichischen Mythos des Landes jenseits der Grenze. Zur Kritik an der Jugoslawiendarstellung in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre siehe bereits Ivo Runtia: *Jugoslawien als Topos der Abenteuerlichkeit in der zeitgenössischen österreichischen Literatur*, in: *Jugoslawien - Österreich. Literarische Nachbarschaft*, hg. von Johann Holzner, Wolfgang Wiesmüller, Innsbruck (Institut für Germanistik) 1986.
- 33 Roth: *Die Kapuzinergruft*, S. 299. In Verkehrung des entsprechenden rassistischen Stereotyps und der erotischen Besetzung des Blondes in Thomas Manns *Tonio Kröger* macht er blond hier zur dekadenten Haarfarbe. In der Frühstücksszene während dieses Besuchs heißt es: »Mein Vetter Joseph Branco saß neben mir, schwarz und südlich, heiter, wach und gesund, ich schämte mich meiner blassen Blondheit und meiner übernächtigen Müdigkeit.« (S. 230) Und Branco trinkt selbstverständlich keinen Kaffee, sondern isst eine Kartoffelsuppe, wie es sich für den bäuerlichen Habitus der Figur gehört.
- 34 Weigel: *Ingeborg Bachmann*, S. 408.
- 35 Die ganze Passage lautet: »[S]ie hatte nie solchen Durst gehabt und hätte den See trinken mögen, zu dem sie einfach nicht hinunter kam, aber sie mußte sich wohl abfinden mit dem Gedanken, und sie kam auch, wie über so vieles, über den See hinweg, sie nahm das Dreiländereck ins Aug, dort drüben hätte sie gerne gelebt, in einer Einöde an der Grenze, wo es noch Bauern und Jäger gab, und sie dachte unwillkürlich, daß sie auch so angefangen hätte: An meine Völker! Aber sie hätte sie nicht in den Tod geschickt und nicht diese Trennungen herbeigeführt l . l.« (S. 417) Die orale Regressionstendenz artikuliert bereits die Textstufe II: »und dann kam sie nach vorn und nahm den See auf, zu dem sie an allen Sommertagen in ihrer Jugend gewandert war, ganz auf in sich, und sie sah ihn nicht an, etwas anderes, sie nahm ihn in sich hinein, und ihr Herz tat ein seltsames Zucken l . l.« (S. 320).
- 36 Die schöne Formulierung stammt von Klemens vom Klemperer; hier zitiert nach Jacques le Rider: *Mitteleuropa: Auf den Spuren eines Begriffs. Essay*, Wien 1994, S. 62.
- 37 In den Entwürfen der Textstufe II stehen die Flughafenbegegnung und die mit jahre-

- langer Verspätung gefundene Liebeserklärung eines gewissen Branco noch unverbunden nebeneinander; erstere ist hier noch wenig spektakulär: »In Wien, auf dem Flughafen, traf sie einen alten Freund, der aber nach Moskau flog, sie tranken Kaffee und redeten drei Stunden miteinander, und am Ende zitterte sie, rauchte pausenlos, und sie sahen einander an, sie erinnerte sich so genau, er mußte einmal in sie verliebt gewesen sein, vor vielen Jahren, <>« (S. 325).
- 38 Zur Frauenkonzeption vgl. auch Sara Lennox: *Constructing Femininity after 1945: Ingeborg Bachmann and her Readers*, in: *Wendzeiten/Zeitenwende: Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1995*, hg. von Robert Weinger, Brigitte Roszbacher, Tübingen 1997.
- 39 Siehe Pierre Bourdieu: *Masculine Domination*, Stanford 2001, S. 23.
- 40 Er ist beschrieben als »breiter hünenhafter Mann« (S. 476) bzw. als »derbe hünenhafte Gestalt« (S. 488). Hüne ist synonym mit Hunne; ab dem 13. Jahrhundert wird der Begriff auf Riesen übertragen: der Riese hat die Gestalt der Barbaren ante portas. Siehe Grimm.
- 41 Andere Texte reflektieren genau diese Identität, wie die den Mythos des Erlösers dekonstruierende Namensgebung in den *Franza*-Fragmenten, wo der ersehnte Retter ausgerechnet den Namen eines gotischen Erzschorke trägt, während das Gattenmonster den Ort des biblischen Wunders designiert.
- 42 Dazu im Detail Weigel: *Ingeborg Bachmann*, hier S. 397.
- 43 Der auf den Zerfall der Monarchie zurückgehende heutige Grenzverlauf wurde im November 1921 etabliert, als Westungarn (Burgenland) wegen der mehrheitlich deutschsprachigen Bevölkerung an Österreich ging. Es war zunächst eine sehr durchlässige Grenze. Siehe Langer: *Towards a Conceptualization of Border*.
- 44 Gelegentlich wird auch von westlichen Alltagsobjekten gesprochen (S. 18, 74, 117); New York, Los Angeles und Hawaii werden namentlich genannt (S. 34, 166); bekannte deutsche Schlagertexte werden gesummt (S. 62) und zwei Figuren tragen wegen ihrer westlichen Väter exotische Namen (S. 191).
- 45 Hinsichtlich der autobiographischen Dimension (»Ja und nein«) siehe das 1999 geführte Interview in »wortlaut.de«: <http://www.hainholz.de/wortlaut/mora.htm>. Zur Frage »Wo fängt der Osten an?« siehe auch die engagierten Reportagen von Irena Brezná: *Die Sammlerin der Seelen: Unterwegs in meinem Europa*, Berlin 2003.
- 46 Zum Ophelia-Motiv siehe Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen 1992, S. 163-215.
- 47 Die Geburt von Mithras, dem römischen Sonnengott indo-iranischer Herkunft, wird ebenfalls am 25. Dezember gefeiert. Das Erlösungsversprechen ist hier also gleich doppelt aufgerufen.
- 48 Er selbst differenziert zwischen der grünen Grenze im Westen und der dunklen Ostgrenze (vgl. S. 24). Und so sieht diese »grüne« Grenze in der historischen Realität aus: »The Iron Curtain at this section of the continental divide line consisted of two fences, a trail for the guards and a strip for detecting illegal movement. The first fence ran 1,5-2 km inside Hungarian territory and was usually hidden from the Austrian side. It was equipped with an electric wire which was supposed to alarm the guards. But this was not enough and travellers approaching this border from the Hungarian side were already checked several kilometers before they reached these installations. Hungarian citizens entering this zone needed special permission. According to Hungarian sources, between 1966 and 1988 about 13500 people tried to cross this border illegally, but only about 300 of them were successful.« Langer: *Towards a Conceptualization of Border*, S. 4.
- 49 Gemäß der programmatischen Ophelia-Maxime: »Luft aus dem Himmel abbeißen. So mache ich es auch. Herabbeißen und hinunteratmen. Vom Himmel in die Hölle.« (S. 122)
-

Axel Dunker

»Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten«

*Pastiche, Sampling und Intertextualität
in Thomas Meineckes Roman »Tomboy«*

I

Thomas Meinecke proklamiert seit seinem ersten Roman *The Church of John F. Kennedy*¹ (1996) das Bild einer nicht-essentialistischen Gesellschaft, in der Kategorien wie nationale Identität oder ethnische Homogenität aufgelöst werden. In seinem zweiten Roman *Tomboy*² (1998) wird die Dekonstruktion von Identitäts-Postulaten auf Gender-Ebene fortgeführt.

Literarisch äußert sich das in einer Dekonstruktion formaler Prinzipien des philosophischen Romans. Philosophische Fragen werden nicht wirklich diskutiert in dem Sinne, daß diskursiv verschiedene philosophische Standpunkte ausgeführt würden. Statt dessen werden Philosophie und Welt als Diskursereignisse dargestellt – was selbst wieder eine quasi-philosophische These ausmacht. Diese wird vor allem formal umgesetzt, was Prinzipien des »philosophischen Romans« aus dem Grenzbereich der klassischen Moderne und der historischen Avantgarde entspricht, in dem sich in der Fortführung Nietzsches das Ende des essentialistischen Philosophierens bereits niedergeschlagen hat. Zu nennen wären hier etwa die Gaunergeschichten Walter Serners aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts oder Carl Einsteins *Bebuquin* (1906/09), dessen Figuren »in erster Linie Repräsentanten erkenntnistheoretischer und philosophischer Positionen«³ sind. Auch hier werden Philosopheme nicht diskursiv erörtert, sondern performativ ausgeführt.

Bei Meinecke äußert sich das in der formalen Analogie zu den in *Tomboy* verarbeiteten Thesen des dekonstruktiven Feminismus, der die Vorgängigkeit der Diskurse noch vor dem biologischen Geschlecht postuliert. Naomi Schor zitiert die Definition des Essentialismus aus dem *Dictionary of Philosophy and Religion*: Essentialismus ist der »Glaube, daß die Dinge über Wesen(heiten) (*essences*) verfügen«. Ein Wesen oder eine Wesenheit ist dann das, »was ein Ding zu dem macht, was es ist« und weiter: »das, was im Hinblick auf einen Begriff oder ein Ding notwendig ist und sich nicht verändert.«⁴ Dazu Schor: »Im Kontext des Feminismus ist derjenige ein Essentialist, der, anstatt die Pole von Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsrolle (*gender*) sorgfältig auseinanderzuhalten, das Weibliche auf biologische Weiblichkeit projiziert, derjenige, für den der Körper, d.h. der weibliche Körper, wie komplex und problematisch auch

immer, der Fels des Feminismus bleibt.«⁵ Dann kritisiert sie sofort – gut dekonstruktivistisch – diese Essentialismus-Definition wieder als essentialistisch, was typisch ist in der Bewegung, das einmal Aufgestellte sofort wieder mindestens zu relativieren. Bei Judith Butler wird das fortgeführt zu der These, der »geschlechtlich bestimmte Körper« sei »performativ«, er besitze »keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden«⁶, hinaus. Es gibt »keine vorgängige existierende Identität, an der ein Akt oder Attribut gemessen werden könnte«⁷, auch keine körperliche – so die Kritik auch noch an Foucault⁸.

In *Tomboy* wird das – entsprechend dem Wort von Deleuze: »*Allein die Zeichen der Kunst sind immateriell*«⁹ – formal-ästhetisch inszeniert: Die Körper der Figuren sind reine Diskursereignisse. Der Höhepunkt ist in dieser Hinsicht eine Szene im Odenwald, in der die schwangere Korinna Kohn mit einem Dildo in den Körper des Tomboys Vivian Atkinson eindringt: »Hat sich der Judenwald als diskursiver Ort geöffnet?«¹⁰, so der in Butlerscher Frageform formulierte Kommentar dazu in Vivians innerem Monolog. Die Öffnung des Körpers als Öffnung des diskursiven Ortes – möglich ist das so nur in der (eben immateriellen) Kunst, die hier Theoreme Butlers performativ ausagiert. Zur Inszenierung gehört der Aufbau einer wenigstens rudimentären Handlungs- und Figurenkonstellation, die hier durch Vivian, die »perplexe Soldatentochter im weißen Tenniskleid«, das auf Martina Navratilova, eine der Heroinnen der Lesbenkultur, anspielt, und die schwangere Korinna gebildet wird, die Butlers »lesbischen Phallus«¹¹ in Form eines Dildos materialisiert. Genau diese Materialisierung, das performative Nach-Inszenieren abstrakter Theoreme des dekonstruktiven Feminismus durch die Figuren des Romans, bringt einen Abstand zwischen Butlers Theorie und dem romanischen Nach-Schreiben dieser Theorie ins Spiel, der nicht anders denn als ironisch zu bezeichnen ist.

Dazu kommt hier die strukturelle Ironie. Im Interview mit Daniel Lenz und Eric Pütz erläutert Meinecke, er erzeuge die Ironie in seinen Büchern »dauernd durch antiquierte, komplizierte, umständliche und seltsame Formen, Sprachformen«. »Also auch durch hypotaktische Manierismen und Zuschreibungsorgien«¹². Letzteres wird an der hier untersuchten Stelle durch die Formulierung »Die perplexe Soldatentochter im weißen Tenniskleid« ausgeführt. In *The Church of John F. Kennedy* steht das noch sehr im Vordergrund, zum Beispiel in einer Szene, die in diesem Roman strukturell der Szene im Odenwald in *Tomboy* entspricht. Die Hauptfigur, der Deutsche Wenzel Assmann, der sich in den USA auf die Suche nach deutschen Relikten macht und dabei auf die Sekte der Amish People stößt, beobachtet von seinem Motel aus einige junge Frauen, die zu dieser Sekte gehören: »Die Amische schaute sich nach allen Seiten um und sprang kurzentschlossen in den für die Stauffer-Eltern toten Winkel, zwischen die schwarze Kutsche und des Deutschen Chevy. Assmann schlug das Herz fast

bis zum Hals; selten hatte er die Entblößung einer Frau so aufregend gefunden wie nun, da die junge Anabaptistin ihre kastanienbraunen Zöpfe löste.«¹³ An sich ist schon bemerkenswert, daß Meinecke hier am Ende des 20. Jahrhunderts eine auch mit Batailleschen Kategorien der Transgression zu beschreibende Szene gelingt, die Körperlichkeit im Sinne von Pornographie auch nicht im entferntesten benötigt – eben »When Amish Go Bad«, wie ein Titel auf einer CD der Gruppe FSK lautet, zu der Thomas Meinecke gehört.¹⁴ Die Amish gehören zu einer anderen Kultur, das heißt auch zu einem anderen semiotischen Code, in dem dann auch die an Semiotik gebundenen Transgressionen anders verlaufen als in der Mainstream-Kultur. Meinecke zeigt damit einmal mehr die Relativität und Scheinhaftigkeit aller scheinbar fixen Ordnungen.

An der oben besprochenen Stelle in *Tomboy* wird die Ironie hergestellt durch ein Butler-Pastiche (die typische Frageform), wobei mit dem Pastiche – und das ist der entscheidende Punkt – einer der zentralen Begriffe Butlers aufgegriffen wird. »Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität deckt zudem die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) auf, die als unergründliche Tiefe und innere Substanz erscheint.«¹⁵ Es stellt sich ein »subversiv[er] Gelächter im Pastiche-Effekt«¹⁶ ein, aber nicht über Butler oder auf Kosten Butlers, sondern mit Butler und dieser Spielform der Gender-Theorie. Andreas Böhn stellt in seinem Buch über das »Formzitat« fest, es gebe eine »Inkongruenz zwischen Pastiche und Vorlage, die auf der Mechanisierung beruht, aber keine Inkongruenz innerhalb des Pastiches, im Gegensatz zur Parodie. Je nach Betonung der Inkongruenz kann sich das Pastiche zwischen Hommage und Komik bewegen.«¹⁷ Er belegt das mit einem Zitat aus Yves Sandres Kommentar zu Prousts *Pastiches et mélanges*, in dem es heißt: »Au niveau du style, il y a pastiche lorsqu'il y a reconnaissance d'un trait propre au modèle qu'on a annoncé au lecteur, qui est donc prévisible. [...] Mais, dans le vrai pastiche, le lecteur perçoit en même temps une ressemblance et une différence, cette dernière provenant d'une concentration insolite de figures propre au modèle.«¹⁸ Bei Meinecke markiert dieses Schwanken zwischen Hommage und Komik die Ironie¹⁹, die er im Interview als selbstironisch bezeichnet: »Wenn etwas ridiculisiert wird, dann meine Position, die des Schreibenden in gewissem Sinne, zumindest ironisiert.«²⁰ »Der ironische Code«, so Roland Barthes, »den der Diskurs selbst angibt, ist im Grunde das explizite Zitieren dessen, was andere sagen.«²¹ Und: »Der Code ist eine Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen.«²²

Zugleich verzichtet Meinecke auf »unergründliche Tiefe und innere Substanz« – seine Figuren sind Träger von Diskurselementen. Bei *Tomboy* handelt es sich im Unterschied zu *The Church of John F. Kennedy* dann auch nicht mehr wirklich um einen Montage-Roman²³, sondern der aus der neueren Musik bezogene Begriff des Sampling markiert einen Unterschied. Meinecke erläu-

tert ihn so: »Beim Sampling gibt es eine Gleichzeitigkeit verschiedener Elemente. Mehrere Schichten sind möglich. Unter Montage stelle ich mir mehr eine Art analoges Nacheinander-Schneiden vor. Bei dem, was ich jetzt Sampling nenne, kannst du – etwas übertrieben – nur eine Silbe lang auf eine andere Ebene gehen, darunter liegt aber noch die Syntax von etwas ganz anderem.«²⁴ Die Syntax von etwas anderem, nicht etwa ein Tiefendiskurs, etwas Syntagmatisches und keine Essenz.

Das entspricht durchaus dem literarischen Pastiche-Begriff der Moderne, für den als herausragendes Beispiel das »Oxen of the Sun«-Kapitel aus Joyces *Ulysses* dienen kann. Einige Medizinstudenten sitzen in einer Entbindungsklinik zusammen und trinken. Der moderne Jedermann-Odysseus, Leopold Bloom, ist unter ihnen, um auf die Niederkunft einer ihm bekannten Frau zu warten. Am Ende des Kapitels wird das Kind geboren; parallel dazu präsentiert Joyce in diesem Kapitel eine Entwicklungsgeschichte der englischen Literatursprache, die vom Altenglischen zu Beginn bis zum zeitgenössischen Slang am Ende reicht – was nicht unbedingt einen teleologischen Prozeß darstellt. Das stilistische Mittel dafür ist ein multiples Pastiche, dessen Vorbilder von einer englischen Imitation des Mittellateinischen etwa Sallusts über Bunyan und Pepys bis zu Carlyle und einem betrunkenen Niedergang in der Gegenwart reichen. In einem Abschnitt zu Beginn, der ein Pastiche auf die *Travels* des Sir John Mandeville darstellt, heißt es etwa: »the traveller Leopold came there to be healed for he was sore wounded in his breast by a spear wherewith a horrible and dreadful dragon was smitten him«²⁵. Aus dem Kontext des Romans kann man als Leser wissen, daß hier Bezug darauf genommen wird, daß Bloom von einer Biene gestochen worden ist. Was in diesem Kapitel Effekt des Pastiche und was »wirklich« geschehen ist – diese Frage wird zunehmend unentscheidbar.

Unter der Pastiche-Überlagerung stecken höchstens noch Banalitäten – wir haben es zu tun mit der reinen »Oberfläche« des pastichisierten Stils, ohne daß jeweils irgendeine parodistische Absicht zu erkennen wäre.²⁶ Die Frage »Was werden wir tragen?«²⁷, mit der der Roman *Tomboy* endet, ist somit die entscheidende: Alles ist Oberfläche, es gibt vielleicht mehrere diskursive Schichten, die einander überlagern oder ineinander geschoben sind (»Wann immer es mir möglich ist, lasse ich zwei unterschiedliche Platten synchron laufen, deren Impulse sich erbaulich ineinander verschränken. Spannend daran sind jene Momente, in denen nicht klar auszumachen ist, welches Versatzstück welcher Quelle entstammt. In denen sich vermeintlich Disparates zur Synthese mischt. In denen das Zitat seine Anführungszeichen verliert«²⁸), aber darunter ist keine »Essenz« – natürlich auch keine feministische.²⁹ Dazu noch einmal der Roland Barthes von *S/Z*: »Ein mehrwertiger Text vollzieht nur dann seine konstitutive Duplizität bis zu Ende, wenn er die Entgegensetzung von wahr und falsch umstürzt, seine Äußerungen [...] keinen expliziten Autoritäten zuschreibt und wenn

er jeden Respekt vor Herkunft, Vaterschaft und Eigentum abwendet und die Stimme, die dem Text eine (organische) Einheit geben könnte, zerstört, kurz, wenn er mitleidlos und regelwidrig die Anführungszeichen abschafft, die, wie allgemein angenommen, *ehrlicherweise* ein Zitat umgeben.«³⁰

Wohl aber hat dieser Stil- und Sprachgebrauch etwas mit der Art der Auffassung von Welt zu tun. Wie Susan Bazargan es für »Oxen of the Sun« formuliert: »One of the basic intentions of the chapter, I believe, is to present the use of words as structures of consciousness through which we perceive the world.«³¹ Insofern jedenfalls ist *Tomboy* tatsächlich die »literarische Archivierung eines Diskurses«³², es geht aber nicht nur darum, diesen Diskurs zu terminieren und zu lokalisieren, wie Moritz Baßler es sieht, sondern stärker um ein epistemologisches Problem: die Wahrnehmung der Welt durch einen Diskurs hindurch. Und das mag dann auch zeitlich markiert sein: die Wahrnehmung der Welt für eine bestimmte soziale Gruppe zu einer bestimmten Zeit unter Angabe derjenigen Wörter, die für diese besonders wichtig waren. »But to ask »what were Bloom's thoughts really like?« is a useless question since at this point Joyce's primary intention is not to reveal his character's thoughts but to explore the various ways language can shape and reshape our perception of any situation.«³³

Die Gelungenheit von *Tomboy* beruht auf der Übereinstimmung der inszenatorischen Strategie mit dem Dargestellten – die poststrukturalistischen Thesen Butlers werden nicht nur be-sprochen, sondern ästhetisch inszeniert –, weil es Übereinstimmung gibt zwischen dem Ästhetischen als etwas Immateriellem, nur Diskursivem und den von Butler dargestellten feministischen Theoremen. (Ob man sich diesen Theoremen anschließen will, ist dabei völlig sekundär. Die Feststellung Claudia Bregers »Das poetologische Modell der Wiederholung von Diskursen im Theorie-Soundtrack scheint an Grenzen zu stoßen, wo die Frage zu stellen wäre, welche Konsequenzen der Diskurs über Bastarde für Angelas Performanz, deren Theoretisierung – oder ihr Leben haben könnte«³⁴ verfehlt damit – schon wegen des Pastiche-Charakters – den ästhetischen Status des Textes.) Wir haben es in *Tomboy* nicht mit einer tautologischen Verdoppelung zu tun, wie es in poststrukturalistischen Literatur-Exegesen häufig anzutreffen ist, sondern – und hier ist auch die ästhetische Differenz-Qualität zu suchen – mit einer ästhetisch-inszenatorischen »Wiederholung« (was erneut ein Schlüsselbegriff Judith Butlers ist³⁵), einer performativen Ausformung feministisch-poststrukturalistischer Thesen im Feld des Romans. Sabine Kyora betont, daß in dieser Wiederholung beim »Zusammenstoß mit Elementen fiktiver Realität [...] auch der willkürliche, in gewisser Weise künstliche Charakter von Diskursformen deutlich« wird³⁶.

Tomboy erscheint innerhalb von Meineckes Werk deshalb so gelungen, weil sein Programm des (auch politisch zu verstehenden) Nicht-Essentialismus von Gender, Ethnie, Nation usw. mit einem Theorie-Gebäude zusammenstößt, in

dem das Gleiche postuliert wird und das dabei mit Begriffen arbeitet, die eine literarische Ausagierung erlauben bzw. selbst quasi-ästhetische Kategorien verwendet, wenn man Performanz und Diskursivität als etwas dem Ästhetischen Nahekommendes verstehen will. Das Durchlässigwerden zwischen Theorie und Erzählung, zwischen Philosophie und Ästhetik, das seit dem späten Roland Barthes Grundtheorem des Poststrukturalismus ist, wird hier von zwei Seiten angegangen – bei Butler von der Theorie-Seite her, viel stärker aber noch bei Meinecke von der Literatur-Seite aus.

Die Differenz zwischen beidem – und vielleicht auch gleichzeitig die politische Dimension von Meineckes Buch – ist in der Selbst-Ironie zu suchen, die sich im (literarischen) Pastiche einstellt und zur (nicht-essentialistischen) Selbst-Infragestellung führt. Die Ironie hat dabei inzwischen die Materialität erreicht. Umberto Eco führt in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff Postmoderne das Gespräch zwischen Liebenden als Vergleich an – »Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ›Ich liebe dich inniglich, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ›Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.«³⁷ Die Zitation, die die eigene Befindlichkeit ironisiert, ermöglicht es, etwas auszusagen, das zugleich einen Abstand zu sich selbst markiert und doch wieder sehr ernsthaft ist (und hier und jetzt ausgesprochen einen performativen Akt ausmachen könnte). Bei Meinecke findet etwas Vergleichbares in der wohl komischsten Szene des Buches statt: Vivian hat sich »versehentlich autoerotisch erregt«³⁸ – wobei das Versehentliche hierbei ebenso bezeichnend ist wie das *Autoerotische* –, kann aber vor sich selbst die eigene physische Empfindung nur zulassen, wenn sie dazu Foucault denkt. Der Text vollzieht diese Bewegung in enger Bindung an die Figurenperspektive mit. »Foucault lag schon richtig, dachte sie«³⁹ – usw. Wirklich »sexy«, um eine von Meineckes Vokabeln aufzunehmen, die schon auf der ersten Seite des Buches auftaucht, ist die Begegnung – der »intercourse« gleichsam – zwischen Diskursen, »Zuschreibungsorgien«⁴⁰ wiederum, die »gelesen« werden können (»Würde nun Vivians Laufmasche, den Steinbrüchen des Odenwalds gleich, jemals als sexy gelesen werden können?«⁴¹), die Uneindeutigkeit herstellen und zwischen Körperlichkeit und Zeichenhaftigkeit changieren. »Sexy« ist *Tomboy* in seiner ästhetischen Brillanz – und die ist so immateriell und unkörperlich wie nur denkbar; sie liefert aber ein Versprechen: »Verschieden von der zweiten Sexualität erscheint das *Sexyhafte* eines Körpers (das nicht seine Schönheit ist) in der Möglichkeit, daß in ihm die Liebespraxis markiert (phantasiert) werden kann, der der Körper in Gedanken unterzogen wird [...]. Ebenso könnte man meinen, daß es im Text hervorgehobene Sätze gibt, die *sexy* sind: es sind eben in ihrer Vereinze-

lung verwirrende Phrasen, so als wäre in ihnen das Versprechen, das uns Lesenden auf eine Sprachpraxis hin gegeben wird, so als würden wir nach ihnen suchen, eingedenk einer Wollust, *die weiß was sie will.*⁴² – »le plaisir du texte« nämlich; »die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.«⁴³ Auch bei Barthes ist es nicht der pornographische Text, an dem sich die Lust entzündet⁴⁴; Lektürepraxis und Körperpraxis stehen in einem Analogieverhältnis zueinander, wobei der Körper das Sekundäre ist, aus dem nur durch die Lektüre *jouissance* hervorgehen kann.

Es gibt hier eine Parallele zu Gustave Flauberts Roman *Bouvard et Pécuchet* – ein Buch, das in Meineckes bisher letztem Roman *Musik*⁴⁵ (2004) eine nicht unwichtige Rolle spielt. Nachdem die beiden französischen Kleinbürger alle Wissensgebiete auf ihre Praktikabilität durchgeprüft haben, die sich jeweils als chimärisch erweist, beschränken sie sich schließlich auf das Kopieren von Texten. Mit den Worten Michel Foucaults: »Denn kopieren heißt nichts *tun*, heißt die Bücher *sein*, die man kopiert, heißt diese unendlich kleine Ausstreckung der Sprache zu sein, die sich verdoppelt, heißt die Faltung des Diskurses auf sich selbst hin zu sein, heißt diese unsichtbare Existenz zu sein, die das vorübergehende Sprechen ins Unendliche des Rauschens verwandelt [...] Bouvard und Pécuchet triumphieren über alles, was dem Buch fremd ist und ihm widersteht, indem sie selbst zur kontinuierlichen Bewegung des Buches werden.«⁴⁶ In *Musik* ist an die Stelle des »endlosen Wuchern[s] des bedruckten Papiers«⁴⁷ das endlose Wuchern des Internets getreten, in das die Suchmaschinen eine heterogene Ordnung bringen, die Meinecke als Autor performativ in sein Buch verlängert. In diesem Buch wird etwas auf die Spitze getrieben, was in *Tomboy* bereits angelegt und in *Hellblau* (2001) schon ein Stück weiter forciert erscheint: die unendliche Wiederholung von mehr oder minder stereotypen Figuren aus einigen Segmenten des aktuellen Diskurses. Barthes beschreibt in *S/Z* am Beispiel von *Bouvard und Pécuchet* ein Verfahren, das sich unschwer auf Meinecke übertragen läßt: »Dieses Erbrechen von Stereotypen wird kaum durch die Ironie beschworen, denn sie kann [...] nur einen neuen Code (ein neues Stereotyp) den Codes, den Stereotypen, die sie beschwichtigen will, hinzufügen. Die einzige Macht des Schreibenden über das stereotype Schwindelerregende (dieses Schwindelerregende ist auch das der »Dummheit«, der »Vulgarität«) besteht darin, in ihm durch die Ausführung eines Textes, und nicht durch Parodie, ohne Anführungszeichen Eingang zu finden. Das hat Flaubert in *Bouvard und Pécuchet* getan: die beiden Kopisten sind Abschreiber von Codes (sie sind, wenn man so will, *dumm*); da sie aber selber der Klassendummheit, die sie umgibt, ausgesetzt sind, eröffnet der Text, der sie in Szene setzt, eine Zirkularität, in der niemand (auch nicht der Autor) andere in den Griff bekommt. Das ist eben die Funktion des Schreibens: lächerlich machen, die Macht (die Einschüch-

terung) der einen Sprache über eine andere zu annullieren, und jede Metasprache, sobald sie konstituiert ist, aufzulösen.«⁴⁸

Der Autor wird zum ›Ausführer‹, zum Performer dessen, was er vorfindet, was ihm etwa die von Meinecke bevorzugte Suchmaschine Google vorgibt. Meinecke versucht das so zu erklären: »In diversen Abwehrbewegungen gegenüber herrschenden schriftstellerischen Konzepten habe ich gelernt, nicht als Autor, sondern gleichsam als Leser zu schreiben. Den Prozeß meines Lesens schriftlich wiederzugeben. Gefundenes Material, das ich nicht einmal verstanden haben muß, über das ich eben nicht Herr und Meister bin, durch mich hindurchfließen zu lassen.«⁴⁹ Doch das heißt nicht unbedingt, daß der Autor zwangsläufig tot ist – »Das autonome Subjekt ist abgeschafft. Und mit ihm der Autor«⁵⁰ –, nur muß er zu sich selbst in einer selbstironischen Haltung stehen, zu der offenbar gehört, daß er sich selbst als Autor für tot erklärt – und damit »mit sich selbst im Streit liegt«, was wiederum eines der Hauptthemen und -motive des Romans *Tomboy* ist, wie Thomas Groß in einer Rezension des Buches festgestellt hat.⁵¹ Das richtet sich gegen eine »Eigentlichkeit« von Texten, was wiederum politisch zu verstehen ist, wie in *Hellblau* deutlich wird: »Eigentümliches Wort: Eigentlich. Zumal im Zusammenhang dieses das sogenannte Eigene, das vermeintlich autonome Subjekt, nicht selten sehr raffiniert dekonstruierenden Genres namens Techno.«⁵² Die ständige Nennung von nur Insidern bekannten Labels, Songs und Interpreten in diesem Buch entfaltet metafictional den schönen Satz aus *Hellblau* über Techno: »Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten.«⁵³ Dazu gehört auch das ständige Pastichisieren, ohne daß dem Leser, außer dem Gefühl, gerade ein Pastiche zu lesen, jeweils immer klar wäre, was Vorlage für das Pastiche ist⁵⁴ – ohnehin haben wir es auch hier häufig mit einem multiplen Pastiche zu tun, bei dem, nach Meineckes zitierter Definition des Sampling, ständig von einem zum nächsten und wieder zurück gewechselt wird.

Ironie ist etwas, das die selbstgewisse Identität aufhebt: »ironic meaning [...] is something that ›happens‹ rather than something that simply exists. And it happens in discourse, in usage, in the dynamic space of the interaction of text, context, and interpreter [...] irony is [...] a communicative *process*«⁵⁵ und damit etwas Performatives. Meinecke überträgt dieses Phänomen auf die Figurenebene seiner Texte, wenn er sagt, »daß ich den Begriff der Identität nicht als einen Zustand begreife, sondern als eine Tätigkeit. Und das performative Element dabei – was sie lesen, was sie tun – läßt bei mir auch die Figuren erstehen. Ich kann zuschauen, wie meine Figuren zu irgend etwas werden, von dem ich vorher nichts wußte.«⁵⁶ Meineckes Auffassung von Politik – Struktur von Sprache⁵⁷ mehr noch als von Gesellschaft – wird somit zum ästhetischen Prinzip seiner Texte gemacht. Mit Judith Butler ist das als politisch zu verstehen: »Die Dekonstruktion der Identität beinhaltet keine Dekonstruktion der Politik; vielmehr stellt sie gerade jene Termini, in denen sich die Identität artikuliert, als politisch dar.«⁵⁸

II

»Glatte Oberfläche ist das Hauptmerkmal eines Diskurses...«
Lewis Carroll: *The Dynamics of a parti-cle*⁵⁹

Was im ersten Teil dieser Untersuchung festgestellt wurde, soll nunmehr an einem Beispiel, einem knapp eine Seite langen Abschnitt etwa 40 Seiten vor Schluß des Romans *Tomboy*, überprüft werden.

Bevor Korinna sich mit Vivian in den Judenwald begibt, um es zum Höhepunkt des Romans kommen zu lassen, betrachtet sich diese im Spiegel: »Sie ging in die Küche, um sich den unmöglichen kirschroten Lippenstift, den ihre Freundin ihr aufgetragen hatte, abzutupfen, und als sie ihr Spiegelbild in Heiners albernem Coca-Cola-Spiegel sah, dachte sie, womöglich zum ersten Mal in ihrem Leben: Das ist eine Amerikanerin; weniger: das bin ich, eher schon: das ist ich. Ich setzt sich hin.«⁶⁰ Natürlich sind wir hier wieder mitten in einem Theorie-Pastiche. Als getreue Anhängerin des poststrukturalistischen Feminismus dürfte sich Vivian eigentlich gar nicht im Spiegel sehen. »Das Reale der Frau, beziehungsweise die reale Frau, kann gar nicht exakt repräsentiert werden, weil ihre Funktion ja diejenige ist, den Mann zu repräsentieren. Sie ist der Spiegel und deshalb, logischerweise, darin nie zu sehen.«⁶¹ Der Text nennt hier »Peggy Phelan von der New York University« als Quelle, aber zu denken ist sicher auch an die an anderen Stellen präsente Luce Irigaray und ihr Buch *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*⁶². Die Präsenz der feministischen Lacan-Schülerin Irigaray ist hier ebensowenig überraschend wie der Bezug zur Spiegel-Kategorie bei Lacan selbst⁶³. Eingerahmt sind hier beide durch das »männliche« Zeichen Heiners, des Lebensgefährten Korinnas, das zugleich ein kulturelles Zeichen ist: das Coca-Cola-Emblem. Beide zusammen sorgen dafür, daß Vivian plötzlich eine Identität anzunehmen scheint, eine amerikanische, die sie zugleich von sich entfernt: Ihr Ich wechselt in die Dritte Person.

Dann aber kommt Lewis Carroll ins Spiel: »Und so weiter. Lewis Carroll: Sogleich war Alice durch das Glas geschlüpft und flink in das Spiegelzimmer hinabgesprungen. Lag hinter Heiners Spiegel Amerika? Das letzte Kapitel von Alice hinter den Spiegeln hieß: Wer träumte wen? Alice fragte ihre Katze: Hat mich der Schwarze König wirklich geträumt, Mieke? Du warst doch seine Frau, mein Kleines.«⁶⁴ Das ist nun kein Carroll-Pastiche, sondern wörtliches Zitat aus Christian Enzensbergers Übersetzung von Carrolls *Through the Looking Glass*⁶⁵ (1872), der Fortsetzung von *Alice's Adventures in Wonderland*. Wie kommt dieses Zitat hierher? 50 Seiten vorher liest Vivian Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Dritter Teil: »Wunschbilder im Spiegel«⁶⁶. Der Text zitiert dazu aus dem Kapitel »Sich schöner machen, als man ist«⁶⁷. »Nächster Abschnitt: Was einem heute der Spiegel erzählt. Vivians Verweis: Was der Spiegel einst dem Mädchenfreund Lewis Carroll erzählte. Dessen Buch Alice hinter den Spiegeln

besorgen.«⁶⁸ Bei Bloch findet sich an dieser Stelle kein Verweis auf Carroll. 50 Seiten später hat sich Vivian das Buch offensichtlich nicht nur besorgt, sondern es auch gelesen, und der Text gibt wieder, was sie dort gelesen hat. Alice befindet sich mit ihren zwei Katzen im Salon eines viktorianischen Hauses und sinniert darüber, wie es wohl im Haus, das im Spiegel über dem Kamin sichtbar ist, aussehen mag. Sie klettert auf den Kaminsims, und schon befindet sie sich auf der anderen Seite des Spiegels. Dort stellt sich heraus, daß nur die Vorderseite aller Dinge, die im Spiegel von der anderen Seite zu sehen sind, zwar spiegelverkehrte, aber ansonsten getreue Abbilder der Dinge im Wohnzimmer sind. Die Rückseite der Dinge aber und alles, was im Spiegel nicht zu sehen ist, sind völlig fremdartig. Alice findet sich in einer Welt wieder, die nach den Regeln des Schachspiels funktioniert, und so tut es über weite Strecken hinweg auch der Text, was ihn zu einem Vorläufer gewisser avantgardistischer Strömungen des 20. Jahrhunderts – man denke an Georges Perecs *La vie mode d'emploi* – werden läßt. Am Schluß des Buches stellt sich dann die von Meinecke zitierte Frage: Hat Alice alles geträumt, oder war sie Teil eines Traums des Schwarzen Königs?

Berücksichtigt man den Kontext bei Meinecke, also Vivian, die sich im Spiegel als (fremde) Amerikanerin erkennt, ergeben sich noch einige Weiterungen, die Unterschiede zwischen dem englischen Original und Enzensbergers Übersetzung betreffen, Unterschiede, die offenbar etwas mit kulturellen Differenzen zu tun haben. In Carrolls Original ist der Schwarze König gar nicht schwarz, sondern, wie auch die Königin, red, also rot. Der Übersetzer unterdrückt diese für deutsche Leser fremde Qualität und macht, am Beginn des letzten Kapitels, aus »Your Red Majesty shouldn't purr so loud«⁶⁹ ein »Eure Majestät sollten nicht so laut schnurren«⁷⁰, und die Frage (wir denken an Butler) »Hat mich der Schwarze König wirklich geträumt, Mieze?«⁷¹ lautet im Original »Was it the Red King, Kitty?«⁷²

Sind die Zitate hier – und weiter geht es mit einem assoziativen Verweis auf Virginia Woolfs *A Room of One's Own* – nicht ein Beleg dafür, daß wir es doch mit einem Tiefendiskurs zu tun haben und nicht mit Oberfläche, wie sie zum Pastiche gehört? Ist der eben anvisierte Weg in den intertextuellen Kontext der Zitate nicht ein Weg in die Tiefe? Gilles Deleuze gibt in seiner Carroll-Exegese in der *Logique du sens* darauf eine Antwort. Schon für *Alice's Adventures in Wonderland*, wo Alice in einem Kaninchenloch in die Tiefe rutscht, heißt es dort: »Je weiter man jedoch in der Erzählung vorankommt, machen die Bewegungen des Versenkens und Vergrabens seitlichen Gleitbewegungen von links nach rechts und von rechts nach links Platz. Die Tiere der Tiefen werden nebensächlich und machen den außerordentlich schmalen *Kartenfiguren* Platz. Man könnte sagen, daß die alte Tiefe sich in Breite gestreckt hat, zur Weite wurde. Das Unbegrenzt-Werden erstreckt sich nun vollständig in diese wiedergekehrte Breite. Tief hat aufgehört, ein Kompliment zu sein [...] Alice durchlebt also nicht mehrfache Abenteuer,

sondern ein einziges: ihren Aufstieg an die Oberfläche, ihre Mißbilligung der falschen Tiefe, ihre Entdeckung, daß sich alles an Grenzen ereignet.«⁷³

Und das gilt laut Deleuze noch mehr für *Alice hinter den Spiegeln*: »Hier werden die Ereignisse in ihrem radikalen Unterschied zu den Dingen gar nicht mehr in der Tiefe, sondern auf der Oberfläche, in diesem dünnen unkörperlichen Dunst gesucht, den die Körper ausströmen, Häutchen ohne Volumen, das sie umspannt, Spiegel, der sie reflektiert, Schachbrett, auf dem sie planmäßig versetzt werden. Alice kann nicht mehr versinken, sie befreit ihr unkörperliches Double. *Wir gehen von den Körpern zum Unkörperlichen über, indem wir dem Grenzverlauf folgen, indem wir über die Oberfläche entlanggleiten.*«⁷⁴ Damit sind wir doch wieder beim Diskurs des Nicht-Essentiellen, der die Tiefe auflöst zugunsten multipler Diskursschichten. Vielleicht könnte man das Reich außerhalb des im Spiegel Gespiegelten vergleichen mit dem, was intertextuell neben den Zitaten steht, *Kontext*, *Konnotation*, die die Bedeutung des Zitierten wieder relativiert, ihm seine scheinbar feste Bedeutung, seine Essenz, nimmt. Der Spiegel ist eine Oberfläche, wie das Zitat eine Oberfläche ist, aber wenn wir durch diese Oberfläche hindurchgehen, das zeigt Deleuze an Carroll, landen wir nicht in der Tiefe, sondern gewissermaßen in der Breite, im Syntagma, im Nebeneinander der Diskurselemente, die uns durch das ganze Buch, aus dem eben zitiert wurde, hindurchführen könnte.

Meineckes Benutzung der Intertextualität in *Tomboy*, die Carroll neben Lacan stellt, vor allem aber neben Virginia Woolf, *Venus Xtravaganza*⁷⁵ und *King Kong und die weiße Frau* – gleichzeitig – löst den Tiefendiskurs, den Subtext, auf zugunsten von Kontext, die Essentialität zugunsten von diskursiver Oberfläche, deren Identität nur scheinbar ist, eine politisch zu verstehende performative Zuschreibung, die bei Meinecke nicht zu trennen ist von *performance*: »Selbst auf postkolonialen, südostasiatischen Transvestiten-Schönheitswettbewerben war es gar keine Frage, daß alle auch nur im entferntesten aussichtsreichen Kandidaten wie weiße, angelsächsische, protestantische, mittelständische, heterosexuelle, kurzum wie westliche US-Amerikanerinnen aussehen mußten: The global American otherness, in aller Welt imaginiert, in aller Welt beschworen.«⁷⁶

Anmerkungen

1 Thomas Meinecke: *The Church of John F. Kennedy. Roman*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1997.

2 Thomas Meinecke: *Tomboy. Roman*, Frankfurt/Main 1998.

3 Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*, 2., bibliographisch ergänzte Aufl., München 1983, S. 162.

4 Naomi Schor: *Dieser Essentialismus, der keiner ist - Irigaray begreifen*, in: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992, S. 222.

5 Ebd.

- 6 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt/Main 2003, S. 200.
- 7 Ebd., S. 208.
- 8 Vgl. ebd., S. 193, und Meinecke: *Tomboy*, S. 47.
- 9 Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1978, S. 35.
- 10 Meinecke: *Tomboy*, S. 216.
- 11 Ebd.
- 12 Thomas Meinecke: *Ich muss nicht schreiben, um nicht verrückt zu werden*, in: Daniel Lenz, Eric Pütz (Hg.): *LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*, München 2000, S. 150.
- 13 Meinecke: *The Church*, S. 205.
- 14 FSK: *International*, CD, Sub up Records, 1996.
- 15 Butler: *Unbehagen*, S. 215.
- 16 Ebd.
- 17 Andreas Böhn: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin 2001, S. 58.
- 18 Yves Sandre: Kommentar in: Marcel Proust: *Contre Sainte Beuve, précède de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, hg. von Pierre Clarac und Yves Sandre, Paris 1971, S. 689 (zitiert nach Böhn: *Formzitat*, S. 58).
- 19 Gérard Genette definiert das Pastiche als »jenes nicht-satirische Register der Nachahmung, das nur in den seltensten Fällen neutral bleiben kann und dem nur die Wahl zwischen Verspottung und bewundernder Anlehnung bleibt – auf die Gefahr hin, beides zu einem mehrdeutigen Register zu vermengen« (Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993, S. 131). Wobei in bezug auf Meinecke wohl nicht von einer »Gefahr« zu sprechen wäre. Daß das Pastiche als solches »Ausdruck von Ironie« sein kann, betont auch Karrer (Wolfgang Karrer: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977, S. 32) mit Hempel (Wido Hempel: *Parodie, Travestie und Pastiche*, in: *GRM*, 46 (1965), S. 150–176). Zugleich hat man das Pastiche als eines der wichtigsten Verfahren der künstlerischen Postmoderne herausgestellt. Vgl. dazu Judith Ryan: *Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman »Das Parfum«*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Spätmoderne und Postmoderne*, Frankfurt/Main 1991, und Ingeborg Hoesterey: *Ästhetische Postmoderne und deutschsprachige Literatur*, in: Robert Weninger, Brigitte Roszbacher (Hg.): *Wendzeiten. Zeitenwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1995*, Tübingen 1997, bes. S. 105–109.
- 20 Meinecke: *Ich muss nicht schreiben*, S. 151.
- 21 Roland Barthes: *SZ*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Frankfurt/Main 1976, S. 49.
- 22 Ebd., S. 25.
- 23 Vgl. etwa Jörg Drews: *Flott, frech, fröhlich, frei, kurz und gut: Fun! Thomas Meineckes kesser und kluger Roman »The Church of John F. Kennedy«*, in: Drews: *Luftgeister und Erdschwere. Rezensionen zur deutschen Literatur 1967-1999*, Frankfurt/Main 1999, S. 252: »Zugleich ist dies ein ausgepichteter Montage-Roman«.
- 24 *Gesampeltes Gedankenmaterial. Der Romancier Thomas Meinecke im Gespräch mit Charlotte Brombach und Ulrich Rüdener*, in: *Frankfurter Rundschau*, 21.3.1998.
- 25 James Joyce: *Ulysses. The Corrected Text*, edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York 1986, S. 317.
- 26 Das unterscheidet die Butler-Pastiches in *Tomboy* von zum Beispiel den Pastiches auf Hélène Cixous oder Luce Irigaray in A.S. Byatts *Possession* (London 1990), die,

- wie Ingeborg Hoesterey bemerkt, den Status von »theory parodies« innehaben (Ingeborg Hoesterey: *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington-Indianapolis 2001, S. 94). Vgl. auch dies.: *Das postmoderne Pastiche*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*, Tübingen 2000.
- 27 Meinecke: *Tomboy*, S. 251.
- 28 Thomas Meinecke: *Ich als Text (Extended Version)*, in: Ute-Christine Krupp, Ulrike Janssen (Hg.): *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, Frankfurt/Main 2000, S. 23.
- 29 Vgl. dazu Sabine Kyora: »Die Darstellung des Kleidercodes ist eine der Möglichkeiten, um hohe Sprachformen und symbolische Sinnhaftigkeit taktisch zu umgehen. Sie bleibt auf der Oberfläche, zeigt aber trotzdem die Bedeutungsmöglichkeiten, die durch Mode in Umlauf gebracht werden.« (Sabine Kyora: *Postmoderne Stile. Überlegungen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: *ZfdPh*, 122 [2003], S. 301).
- 30 Barthes: *S/Z*, S. 49.
- 31 Susan Bazargan: *Oxen of the Sun: Maternity, Language, and History*, in: *James Joyce Quarterly*, 22 (1985), S. 274.
- 32 Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 135.
- 33 Bazargan: *Oxen*, S. 276.
- 34 Claudia Breger: *Postmoderne Inszenierungen von Gender in der Literatur: Meinecke, Schmidt, Roes*, in: Lützeler (Hg.): *Räume*, S. 106.
- 35 Vgl. etwa Butler: *Unbehagen*, S. 213.
- 36 Kyora: *Postmoderne Stile*, S. 300.
- 37 Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, 6. Aufl., München-Wien 1985, S. 78 f.
- 38 Meinecke: *Tomboy*, S. 68.
- 39 Ebd.
- 40 Meinecke: *Ich muss nicht schreiben*, S. 150.
- 41 Meinecke: *Tomboy*, S. 7.
- 42 Roland Barthes: *Über mich selbst*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch, München 1978, S. 178.
- 43 Roland Barthes: *Die Lust am Text*, aus dem Französischen von Traugott König, Frankfurt/Main 1986, S. 26.
- 44 »Der Text der Lust ist nicht zwangsläufig der, der von Lust berichtet, der Text der Wollust ist niemals der, der eine Wollust erzählt.« (Barthes: *Lust am Text*, S. 83) Das unterscheidet Meinecke auch von Thomas Hettche, bei dem es ebenfalls um das Verhältnis von Körperlichkeit und Inszenierung geht, wobei dieser aber von pornographischen Texten ausgeht. Vgl. dazu Axel Dunker: »Welcome to Compuserve«. *Sinnlichkeit und mediale Virtualität in Thomas Hettches »Animationen«*, in: Axel Dunker, Frank Zipfel (Hg.): *Literatur@Internet*, Bielefeld (im Erscheinen).
- 45 Vgl. Thomas Meinecke: *Musik. Roman*, Frankfurt/Main 2004, S. 358 f.
- 46 Michel Foucault: Nachwort Izu: Gustave Flaubert, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, in: Foucault: *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt/Main 2003, S. 141.
- 47 Ebd., S. 137.
- 48 Barthes: *S/Z*, S. 101 f.
- 49 Meinecke: *Ich als Text*, S. 20 f.
- 50 Ebd., S. 20 f. In *Hellblau* bezieht Meinecke dieses Theorem explizit auf Roland Barthes (Thomas Meinecke: *Hellblau. Roman*, Frankfurt/Main 2001, S. 323). Vgl.

- Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2002.
- 51 Thomas Groß: *Sohn des Krauts. Der Autor als literarischer Plattenspieler*, in: *taz*, 18.9.1998.
- 52 Meinecke: *Hellblau*, S. 101.
- 53 Ebd., S. 104.
- 54 Vgl. dazu Umberto Eco: »Ich erwartete nicht, daß meine Leser all diese Zitate erkennen würden (ich selbst kann sie heute nicht mehr genau identifizieren und auseinanderhalten), aber sicher wünschte ich mir, daß die versierteren Leser den Schatten eines *déjà vu* verspürten.« (Umberto Eco: *Intertextuelle Ironie und mehrdimensionale Lektüre*, in: Eco: *Die Bücher und das Paradies. Über Literatur*, München-Wien 2003, S. 229).
- 55 Linda Hutcheon: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London-New York 1995, S. 58.
- 56 Ulrich Rüdener, Thomas Meinecke: *Der Reiz des Rhizomatischen. Ein Gespräch mit Thomas Meinecke über Schreiben unter dem Vorzeichen von Techno, die Faszination für bestimmte Orte und hellblaues Frottee*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 40 (2002), Nr. 161, S. 110.
- 57 »Im dekonstruktiven Feminismus zum Beispiel wird in die Struktur der Sprache gekrochen und daraus politischer Klartext gemacht.« (Ebd., S. 106).
- 58 Butler: *Unbehagen*, S. 218.
- 59 Zitiert nach Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main 1993, S. 28.
- 60 Meinecke: *Tomboy*, S. 208 f.
- 61 Ebd., S. 56.
- 62 Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Main 1980.
- 63 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*, in: Lacan: *Schriften I*, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Weinheim-Berlin, 3. korr. Aufl. 1991.
- 64 Meinecke: *Tomboy*, S. 209.
- 65 Lewis Carroll: *Alice hinter den Spiegeln*, übersetzt von Christian Enzensberger, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1980, S. 22/145.
- 66 Meinecke: *Tomboy*, S. 160.
- 67 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Werkausgabe Bd. 5, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 395.
- 68 Meinecke: *Tomboy*, S. 160.
- 69 Lewis Carroll: *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, with an introduction and notes by Martin Gardner, Harmondsworth 1985, S. 341.
- 70 Carroll: *Alice hinter den Spiegeln*, S. 142.
- 71 Ebd., S. 145.
- 72 Carroll: *Annotated Alice*, S. 344.
- 73 Deleuze: *Logik*, S. 25.
- 74 Ebd., S. 26. Hervorhebung im Original.
- 75 Auf diese Figur und den Film *Paris Is Burning* bezieht sich Judith Butler in ihrem Buch *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«* (New York 1997). Vgl. dazu und zu Butlers Begriffen der Wiederholung und des Zitats Cordula Lemke: *Widerstandsfähigkeit des Zitierens in Judith Butlers »Bodies That Matter« und Howard Barkers »Judith«*, in: Andrea Gutenberg, Ralph J. Poole (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*, Berlin 2001, bes. S. 123-126.
- 76 Meinecke: *Tomboy*, S. 209.

Wolfram Malte Fues

Die Gedächtnismetapher

Hypertext.

»Der Hypertext ist ein Dschungel, ein komplexes Netz aus Gedanken, in dem die Lesenden sich ihre eigenen Pfade suchen müssen und kein Pfad wie der andere ist. Hypertext – die griechische Vorsilbe »hyper« bedeutet »viel zu viel«. Viel zu viel Text also? [...] Hypertext ist eine Folge der Wissensexplosion im 20. Jahrhundert und der damit einher gehenden Suche nach Formen, wie das sich rasend vermehrende Wissen und zunehmend komplexere Sachverhalte angemessen dargestellt werden können. Hypertexte sind wie Netze strukturiert, viestimmig, dezentriert und durch Knoten oder Links verbunden [...] Hypertext ist der Vorstellung nach gebaut, wie Denken und Gedächtnis funktionieren. Unser Denken ist – ein Selbstversuch von wenigen Sekunden bestätigt das – sprunghaft assoziativ und also nicht linear [...] Das WWW (World Wide Web) ist im Grunde ein aus Millionen von Hypertextdokumenten zusammengesetzter einziger monströser Hypertext, der sich ständig verändert [...] Anfang der neunziger Jahre war auf Arte eine Sendung zu sehen, in der ein Kritiker des Internets sagte, sich im World Wide Web informieren zu wollen sei dem Versuch vergleichbar, aus einem Feuerwehrschauch Wasser zu trinken: Man bleibe dabei immer durstig [...] Was will ich? Wo bin ich? Wie komm ich da oder dort hin (und wie wieder zurück)? – nützliche Fragen, auch für Netznomaden.«

Soweit *www.rundumkultur.ch*

Die griechische Präposition »hyper« bedeutet keineswegs »viel zu viel«, sondern »über etwas hinaus, über etwas hinweg« und folglich auch »darüber, oberhalb, jenseits«. Wortüber hinaus also und jenseits wovon? Hypertext ist »vereinfacht gesagt eine Sammlung von verbundenen Textsegmenten. Diese Segmente sind miteinander durch sogenannte Links bzw. Hot-words verknüpft, markierte Wörter, die nach einem Mausklick zu dem Segment führen, dessen Adresse sie gespeichert haben. Da ein Textsegment mehrere Links aufweisen kann, [...] befinden sich die Segmente nicht in einer linearen Ordnung wie die Perlen einer Kette [...], sondern bilden die Form eines Netzes, das mehrere Wege von Knoten zu Knoten ermöglicht – der englische Terminus für ein Textsegment ist daher Node (Knoten).«¹

Selbst diese Beschreibung, die sachlich technisch zu formulieren sucht, greift, um sich deutlich zu machen, schließlich zum Bild vom Netz und der Perlenket-

te. Das Phänomen Hypertext scheint auf die Einbildungskraft des Bewußtseins eine besondere Anziehung auszuüben, die wir am Beispiel von *www.rundumkultur.ch* nun genauer untersuchen wollen.

Hypertext ist, heißt es dort, ein Netz. Aber ein Netz, dessen Fäden wie Pfade sind, die sich in ein Labyrinth aus ungleichen Pfaden verzweigen.² Netze, wie der kürzeste Augenschein überzeugt, vermögen etwas zu fangen, weil sie aus regelmäßiger Verknüpfung bestehen, aus sich in engerem oder kürzerem Abstand wiederholenden Maschen, die kraft dieser Wiederholung umfassender werden als auch der komplexeste, das heißt: der umfassendste Sachverhalt. Dieses Labyrinth erscheint nun zugleich als Dschungel, als Dickicht, in dem man sich nicht nur verirrt, sondern auch verfängt, hängen- und stecken bleibt, von den komplexesten Sachverhalten ausweglos umfaßt statt sie erfassend. Und schließlich folgen Netz, Labyrinth und Dschungel einer Wissensexplosion, die das Universum des bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts systematisch oder organisch wachsenden Wissens gesprengt hat und dessen auseinanderstrebende Galaxien, Sonnensysteme und Asteroiden nun von etwas zusammengehalten werden sollen, was ihrer Sprengung ebenso entstammt wie sie überwindet. Offenbar empfindet die Einbildungskraft des Bewußtseins Hypertext nicht als ein Phänomen, das sie in ein subjektiv und objektiv zufriedenstellendes Bild setzen muß, sondern als eine konkurrierende, sie herausfordernde andere Einbildungskraft, die sie um jeden Preis überbieten, überdeterminieren muß, auch wenn sie dabei die Stimmigkeit der Bilder verletzt, die sie dazu aufeinandertürmt.

Hypertext, haben wir gehört, ist nicht einfach ein Netz, sondern ein Netz aus Gedanken, die erste zutreffende metaphorische Darstellung der Art, »wie Denken und Gedächtnis funktionieren«, was schon ein Selbstversuch von wenigen Sekunden bestätige. Ob dieses Resultat fortbesteht, wenn man den Selbstversuch um einige Minuten verlängert und sich nach den Bedingungen fragt, von denen er abhängt? Bringt uns das Phänomen Hypertext das ursprüngliche Konzept von Denken und Gedächtnis unmittelbar zur Anschauung, oder drängt uns umgekehrt seine Erscheinung ein solches Konzept in scheinbar unmittelbarer Ursprünglichkeit auf? Wo liegt das metaphorisierende Element, wo das metaphorsierte? Das »hyper« vor dem Text provoziert und produziert offenbar einen Diskurs, der jenseits der Differenz zwischen den wunschgeleiteten Phantasien subjektiver Einbildungskraft und den kritischen Regeln objektiver Darstellung liegt. Dieser Diskurs bedient sich zunächst bestimmter heteronomer Vorstellungen menschlicher Wissensproduktion (System – Explosion, Netz – Labyrinth), um mit ihrer Hilfe die maschinelle zu erklären, während er zugleich von ihr auf die menschliche zurückschließt, um nun sie mit Hilfe der maschinellen zu bestimmen (sprunghaft, assoziativ). Diese Wechselbeziehung, dieses Hin und Her beginnt, wenn ich recht sehe, die Schnittstelle zwischen mensch-

licher und maschineller Datenproduktion und -verwaltung unter einem immer dichter werdenden Metaphern-Gestöber zu begraben und sie in eine weiße Landschaft zu verwandeln, in der ihre Beschreibungen nur noch sich selbst und die Semiosen bedeuten, die sich aus dieser Autopoetik entwickeln lassen.

Wir maßen uns hier nicht an, Überlegungen dieser Landschaft aufzuwerfen, die jenes Unwetter abhielten oder gar vertrieben. Wie könnten sie das, da sogar die Kritik des Internets dem WWW subjektive und objektive Unerschöpflichkeit zugesteht und die drei für Netznomaden angeblich nützlichen Fragen schon auf den ersten Blick zeigen, daß sie nicht nur ihrer Form, sondern auch ihrer Tendenz nach mit den drei Grundfragen aller Metaphysik, wie Kant sie formuliert hat, übereinstimmen: Was soll ich tun? Was kann ich wissen? Was darf ich hoffen? Wo das Netz anscheinend im Begriff steht, Schauplatz und Spielfeld transzendenzgerichteter Spekulation zu werden, wie es bereits die Hochscholastik des 13. und 14. Jahrhunderts gewesen ist, und wir vielleicht bald wieder mit *Quaestiones disputatae* nach Art der Frage rechnen dürfen, wieviele Engel wohl auf einer Nadelspitze Platz haben? Alles, was wir demnach hier unternehmen können, ist der Versuch, das Gestöber ein Stück weit zu zerteilen und so ein wenig zu lichten. Das soll am Konzept des Gedächtnisses und der es leitenden Metaphorik vor sich gehen.

Denken kann, muß aber nicht Ge-Denken, Ge-Dächtnis sein. Fragen und Antworten, Entwerfen und Befehlen sind ebensosehr Denkakte und haben mit dem Ge-Denken, der Re-Flexion, ursprünglich nichts gemein. Wir beschränken uns demnach auf jene Form des Denkens, in der es sich auf sich selbst, seinen Bestand, dessen Verfügbarkeit und Verwendbarkeit, bezieht, und damit auf jene beiden Prozeduren, die sich, obwohl wesensverwandt, deutlich voneinander unterscheiden: Gedächtnis und Erinnerung.

Der Begriff des Gedächtnisses (*mneme, memoria*) ruft jene Funktion des Denkens auf, in der es sich seiner bereits in verbaler oder in bildlicher Form verarbeiteten Erkenntnisse vergewissert, ohne daß sie in sinnformender Absicht selektiert, strukturiert und hierarchisiert würden. Das Aufrufen dieser Funktion – schon ein Selbstversuch von wenigen Minuten bestätigt das – verläuft weder sprunghaft noch assoziativ, im Gegenteil: Wer versucht, früher akquiriertem Wissensmaterial über Ähnlichkeitsgleichungen auf die Sprünge zu kommen, bleibt erfahrungsgemäß so lange auf dem Sprung liegen, bis er seinen Vorsatz aufgibt und die Suche sich in dieser Aufgabe nach einem anderen Programm organisiert. Nach welchem? Und mit welchem Resultat?

»Laß uns«, schlägt Sokrates dem Theaitetos vor, »in jeder Seele einen Taubenschlag von mancherlei Vögeln anlegen, einige, die sich in Herden zusammenhalten und von andern absondern, andere, die nur zu wenigen, noch andere, welche einzeln unter allen wie es kommt umherfliegen l. . .] In der Kindheit,

muß man sagen, sei dieses Behältnis leer, und statt der Vögel muß man sich Erkenntnisse denken. Welche Erkenntnisse nun einer in Besitz genommen und in seinen Schlag gesperrt hat, von denen sagt man, er habe die Sache, deren Erkenntnis dies war, gelernt oder gefunden, und dies sei eben das Wissen l. . l. Werden wir nun nicht l. . l. sagen, daß es eine doppelte Jagd gibt, die eine vor dem Besitz, des Besitzes wegen, die andere für den Besitzer, wenn er greifen und in Händen haben will, was er schon lange besessen hat. Ebenso auch kann jemand dieses nämliche, wovon er durch Lernen schon seit langer Zeit Erkenntnis hatte und es wußte, doch sich vergegenwärtigen, indem er die Erkenntnis einer Sache wieder aufnimmt und festhält, welche er zwar schon lange besaß, sie aber nicht bei der Hand hatte in Gedanken.«³

Einmal erlerntes, angeeignetes Wissen ordnet sich im Bewußtseinsraum an und um einen Sammelpunkt, in einer vereinbarenden Sphäre zu Gattungen, Arten und Individuen. Es bildet also eine Topologie verschieden klassifizierter Orte, die durch eine sie identifizierende und diversifizierende Zeichenstruktur miteinander verbunden werden. Erwachsen, urteilsfähig sein, heißt nicht nur, sich diese Sphäre und ihre Topologie zu schaffen, sondern vielmehr, über sie nach Willkür und Bedarf zu verfügen, sie, wie Plato sagt, bei der Hand zu haben. Während der Wissenserwerb den Regeln der Wildtierjagd folgt, dem Vermuten, Beobachten, Nachgehen, Aufspüren und Stellen mit all seinen Zufällen und Überraschungen, folgt die Verwaltung des erworbenen Wissens den Regeln der Haustierzucht, dem Entwerfen, Bezeichnen, Heranholen, Aufrufen und Feststellen unter größtmöglichem Ausschluß aller Zufälle und Überraschungen. Die Verwirklichung dieser Wunschvorstellung erfordert, daß ihr Subjekt, um in Sokrates' Bild zu bleiben, nicht nur jederzeit weiß, wo jeder einzelne Vogel jeder Klasse seinen Platz hat, sich also die Topologie seines gesammelten Wissens jederzeit fehlerlos vergegenwärtigen kann, sondern darüber hinaus auch, daß es jeden einzelnen Vogel von überallher, wo er gerade nach Beute ausgeht, auf- und zurückzurufen versteht, daß es also diese Topologie in allen Zufällen und Überraschungen des Wissenserwerbs jederzeit zu aktualisieren vermag. Der Anspruch, den das Bewußtsein auf sich als Gedächtnis erhebt, fordert zu seiner Einlösung eine Methode, eine Prozedur, die restlose Verfügbarkeit sicherstellt. *mneme* dringt auf sich als *techné*, als Mnemonik oder Mnemotechnik. Das seit Plato zwiespältige Verhältnis der Philosophie zu dieser von den Sophisten erfundenen und von der Rhetorik geschätzten Verfahrensweise weist einerseits dieses Drängen ab, weil es die Sinnbildungstendenz theoretischen Denkens durchquert und zerstreut, darf es aber andererseits nicht verwerfen, weil es sich damit das Material seiner Reflexion und somit die Voraussetzung seiner Konstruktionen selber entzöge. Da wir uns in die Systemgeschichte der Mnemonik jetzt (leider) nicht verlieren dürfen, halten wir für unsere Zwecke nur fest, daß sie stets auf einem räumlichen Schema beruht, einer künstlichen Topologie,

deren Orte mit dem, was zu vergegenwärtigen ist, in keinerlei analogischer Beziehung stehen sollen. An sie knüpfen sich Bilder und Bildfolgen, die nun umgekehrt eben jene Analogie aufbauen und vollziehen. (Sokrates' Bild, von dem her wir Art und Funktion des Gedächtnisses erörtert haben, trägt also den Grundriß einer mnemotechnischen Anlage schon in sich.) Bilder und Bildfolgen können gelöscht werden, während das topologische Schema bestehen bleibt, um für neue Analogie-Entwürfe Platz zu bieten.

Die Vorstellung des Hypertextes verbindet sich leicht mit dem Bild eines Sammelpunktes für erworbenes Wissen im virtuellen Raum, einem Taubenschlag, dessen Vögel und Vogelherden die Gestalt von *nodes* angenommen haben. Diese Topologie gestattet Bilder und Bildfolgen in der Gestalt von *links*, deren Zeichen und Zeichenfolgen das versammelte Wissen so lange in je anderer Kombination aufzurufen vermögen, bis die Möglichkeiten der ›Verlinkung‹ oder der Informationsgehalt des von ihnen verwalteten Wissens erschöpft sind. Hypertext entpuppt sich in dieser Betrachtungsweise als externe Wiederholung des Gedächtnisses, als maschinelle Mnemo-Technik, die derjenigen der Bewußtmachung an Schnelligkeit und Genauigkeit zwar überlegen ist, ihr Modell jedoch akzeptiert und imitiert.

Was wird nun aus dieser Metaphorisierung, wenn man sie vom einzelnen Hypertext ab- und auf das WWW bezieht, den monströsen, sich ständig verändernden Hypertext der Millionen von Hypertexten? Auch WWW und Internet sind zunächst nichts anderes als Sammelpunkte erworbenen Wissens, wenn auch ganz besonders markante. Auch sie beruhen auf einer Topologie und ihr applizierbaren Zeichen und Zeichenfolgen, wenn auch die Orte dieser Topologie nunmehr selber Hypertexte sind und die Zahl der möglichen *links* ins Unabsehbare wächst. Unterstellt man nun aber, daß die *user* des WWW bestrebt sind, ihm allmählich ihr gesamtes erworbenes Wissen und dessen Verwaltung anzuvertrauen, weil in diesem wachsenden Netz der Netze nichts verlorengelht, was einmal in es geknüpft worden ist, sondern sich höchstens verschiebt, den Ort und die Aufrufbarkeit bis zur Unauffindbarkeit wechselt, dann bekommt es jenes Ansehen, das die Berliner Philosophin Sibylle Krämer veranlaßt, von ihm als einem »kollektiven Gedächtnis« zu sprechen.⁴ Das durch hypertextuelle Externalisierung optimierte Hilfsmittel Mnemotechnik schiebt sich an die Stelle des Herrn, dem es dienen soll, um ihn schließlich zu ersetzen. Was dem Gedächtnis-Subjekt die Verfügbarhaltung des Wissens, das es sich angeeignet hat, erleichtern sollte, enteignet es nun seines Besitzes, allerdings unter dem Anspruch und dem Anschein, es schließe bei dessen Verwaltung alle Zufälle und Überraschungen endgültig aus. Die Wunschvorstellung von der Domestikation allen erjagten Wissens geht um den Preis in Erfüllung, daß ihr Landgut nicht mehr im Bewußtseinsraum liegt. Aber vielleicht kann man sie ja um das Bewußtwerden dieses Preises betrügen?

Marvin Minsky hat schon 1974 in seinem berühmten Aufsatz *A Framework for Representing Knowledge* das Universum des von Menschen erworbenen Wissens als einen Siedlungsraum kartographiert, in dem Metropolen, Groß- und Kleinstädte, Dörfer und einzelne Gehöfte durch Autobahnen, Hauptstraßen, Wege und Einzelgänger-Pfade verbunden sind und in dem Post- und Adreßbücher die Erreichbarkeit sicherstellen.⁵ Das scheint auf den ersten Blick nichts anderes zu sein als die Universalisierung der Gedächtnismetapher für ein globales hypertextuelles Netzwerk, ein weltgleicher Taubenschlag mit klassifizierten *nodes* und überall aufliegenden, verbesserungs- und erweiterungsfähigen *link*-Listen. Nur: Wenn dieser universelle Siedlungsraum das gesamte menschliche Wissen erfaßt und schließlich umfaßt – was repräsentiert er dann noch? Was für ein von ihm wie unterschiedenes Wissen verwaltet er – außer sich selbst? Wird der Wunsch nach einer Wissensverwaltung, die alle Zufälle und Überraschungen ausschließt, sich nicht allmählich so konsequent auf das bisher verwaltete sprachlich begriffliche Wissen erstrecken, dessen von abstrakten Symbolen geleiteter Erwerbsprozeß die Quelle aller jener Zufälle und Überraschungen ist, daß er schließlich das verwaltete Wissen dem verwaltenden eingemeindet, um es zuletzt mit ihm zu identifizieren? »Im Cyberspace kommuniziert man ohne lineare Texte. Man beschreibt nicht Dinge. Man macht und fühlt sie in einer gemeinsamen Welt: Nach der eng begrenzten Verarbeitung 1-dimensionalen Symbolketten, nach dem 2-dimensionalen körnigen Bild der Pixelverarbeitung, nach den Icons und Mausclicks zeichnet sich die 3-dimensionale sinnliche Umgebung von Erlebnissen und Situationsverarbeitungen im Cyberspace ab.«⁶ Vom abstrakten Zeichen, das ein Bild der Sache bezeichnet, führt der Weg über das Bildzeichen der Sache schließlich zur Sache selbst, die sich in ihrem eigentümlichen Bild darstellt. »A Framework Representing Knowledge« wird, nimmt diese Tendenz vom »kollektiven Gedächtnis« des Internets tatsächlich Besitz, »A Framework Presenting Knowledge«, Protagonist jener postsymbolischen Kommunikation, zu der Jaron Lanier sich enthusiastisch bekennt: »Nehmen wir mal an, man könnte mit einer Zeitmaschine zu den ersten Wesen zurückgehen, die eine Sprache erfanden, [...] und könnte ihnen VR-Anzüge geben. Hätten sie dann je die Sprache erfunden? Ich glaube kaum, denn sobald man die Welt irgendwie verändern kann, verfügt man damit über äußerste Macht und Ausdrucksfähigkeit. Beschreibungen würden sich dagegen ziemlich beschränkt ausnehmen.«⁷ Breitete sich diese Kommunikationsform über die hypertextuellen Verbindungen des WWW aus, wäre der alte Streit zwischen Ikonoklasten und Ikonodoren, Bilderfeinden und Bilderverehrn, endgültig zugunsten der letzteren entschieden. Im Gedächtnis allen menschlichen Wissens vergegenwärtigte sich das Gewußte nicht nur als die Sache selbst in einer Darstellung, die jenseits aller Zufälle und Überraschungen läge, die aus der prinzipiellen Differenzierungskraft des Zeichens überhaupt –

der *différance* – hervorgehen, sondern es gäbe sich darüber hinaus durch sein einfaches Dasein als vielfältig veränderbar zu erkennen. Die Umkehrung, die Perversion des Verhältnisses zwischen der *mneme* und ihrer *techné* würde perfekt: Das Mittel hätte seinen Zweck nicht nur ersetzt, sondern aufgezehrt und seiner Form nach getilgt.

Ob diese Wunschstrategie sich realisieren wird, und wenn ja, ob in der eben skizzierten Weise, darüber läßt sich streiten, und darüber ist auch schon viel gestritten worden. Wir wenden uns jetzt von diesem Streit ab und der zweiten Frage zu, die wir uns am Anfang gestellt haben: Wie verhält sich Hypertext, wie das Netz der Netze zu dem, was wir als Erinnerung vom Gedächtnis unterscheiden haben?

Der Begriff der Erinnerung (*anamnesis, recordatio*) ruft jene Funktion des Denkens auf, in der es sich seiner bereits in verbaler oder in bildlicher Form verarbeiteten Erkenntnisse vergewissert, um sie in sinnformender Absicht zu selektionieren, zu strukturieren und zu hierarchisieren. Ihr liegt die Vorstellung eines Subjekts zugrunde, das zwar weiß, daß es Prädikate hat, aber davon ausgeht, sie seien ihm abhanden, außer Griffnähe gekommen, und das sich nun an die Arbeit macht, sie zu er-innern, sie in das Bewußt-Sein zurückzuholen, dem sie ursprünglich entstammen (Vorsilbe -er: sprachgeschichtlich -ur = ursprünglich, anfänglich). Diese Arbeit folgt einer Absicht. Die Funktion der Erinnerung wird immer dann aufgerufen, wenn das Subjekt ihres Denkens sich gegenüber gesellschaftlichen oder natürlichen Sachverhalten orientieren, sich als jenen eigentümlichen Sachverhalt definieren muß, in dem es mit sich übereinstimmt – auch und gerade in seinen Wünschen und in seinen Mängeln – und aus dem es deshalb zu handeln, notwendige Zwecke und Ziele zu verfolgen vermag. Erinnerung führt stets dazu, sich an etwas zu erinnern, und darin ist die Umkehrung dieses Vorgangs, etwas an sich zu erinnern, immer schon eingeschlossen und vorausgesetzt. Während also das Gedenken den Bewußtseinsraum in eine Topologie transformiert, die erworbenes Wissen dezentralisierend und externalisierend festlegt und verfügbar hält, verwandelt das Erinnern diese Topologie in die Teleologie einer Selbstbewußtwerdung, die das Archiv des Gedächtnisses durchquert und zerteilt, um sich aus seinen Beständen ein Organ ihrer Selbstbestimmung zu schaffen. Damit erhebt sich die Frage nach der Form eines Bewußt-Seins, in dem beide Funktionen in unmittelbarer Umkehrung gewiß sein können. Der Versuch, diese Frage zu beantworten, wird uns zu einer dritten, mit ihnen wesensverwandten Funktion des Denkens führen, die wir bisher vergessen haben: dem Vergessen.

Was müssen wir uns im Rahmen des Modells, für das wir uns hier entschieden haben, unter einem Bewußtseinsraum, unter Bewußtsein überhaupt vorstellen? Das Ergebnis eines Denkens, das Wissen in Form von feststellbaren

und damit zur Verfügung stehenden Resultaten hervorbringt, also eines vorstellenden Denkens (nicht alles Denken gipfelt und endet in Vorstellung). Wenn aber Denken Vorstellen und Denken, wie bekannt, reine Spontaneität ist, dann hat Denken nur als Vorstellen und in keiner anderen Weise Dasein. Vorstellung ist jedoch immer Vorstellung von etwas, das sich von der Vorstellung unterscheidet, aber nur durch diesen Unterschied existiert und insofern der Vorstellung als das in ihr noch nicht, noch nicht genau genug, noch nicht vollständig Vorgestellte angehört. Die Spontaneität des Vorstellens führt also von der Vorstellung der Vorstellung zu deren Vorstellung, kontinuierlich und infinitesimal, und in diesem sich in sich selbst verschlingenden Prozeß konstituiert und materialisiert sich das, was wir hier Bewußtsein nennen.

»Um diese kleinen Perzeptionen, die wir in der Menge nicht unterscheiden können, noch besser zu fassen, bediene ich mich gewöhnlich des Beispiels vom [...] Geräusch des Meeres, welches man vom Ufer aus vernimmt. Um dieses Geräusch [...] zu hören, muß man sicherlich die Teile, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, das heißt das Geräusch einer jeden Welle hören, obgleich jedes dieser geringen Geräusche nur in der verworrenen Gemeinschaft mit allen übrigen zusammen, das heißt eben im Meeresbrausen, faßbar ist und man es nicht bemerken würde, wenn die Welle, von der es herrührt, die einzige wäre.«⁸ Diese kleinen Perzeptionen, diese sich aus- und darin einfaltenden Vorstellungen »bilden auch jene Eindrücke, die die umgebenden Körper auf uns machen, [...] jene Verbindung, die jedes Verbindende mit dem ganzen Universum besitzt. Man kann sogar sagen, daß vermöge dieser kleinen Perzeptionen die Gegenwart mit der Zukunft schwanger geht und mit der Vergangenheit beladen ist, daß alles miteinander zusammenstimmt.«⁹

Die sich selbst affizierende und korrigierende Produktion des vorstellenden Denkens schafft dem sich erinnernden Subjekt die allgemeine Bedingung für seine Selbstorientierung und Identitätsfindung nicht nur, indem sie das Vorstellbare überhaupt miteinander in Berührung bringt und so das Material für eine vorgestellte Welt liefert, sondern auch, indem sie das Gegenwärtige mit dem Vergangenen und dem Zukünftigen verbindet und so die Kontur einer Geschichte durch den gleichgültigen Kontinent des Vorstellens zieht. (Eine Identität haben heißt eine Geschichte haben.) Mehr noch: »Diese unmerklichen Perzeptionen [...] konstituieren das identische Individuum, das durch Spuren oder Ausdrucksformen charakterisiert wird, die sie von den vorhergehenden Zuständen dieses Individuums aufbewahren und wodurch sie die Verbindung mit seinem gegenwärtigen Zustand herstellen; eine höhere Einsicht könnte diese Spuren erkennen, auch wenn das Individuum sie nicht bemerken würde.«¹⁰ Die Erinnerung durchquert nicht nur den von der Vorstellung produzierten und vom Gedenken kartographierten Bewußtseinsraum, um ihrem Subjekt den Grundriß seiner Selbstorientierung und damit seiner Identität zu verschaffen.

Sie teilt zugleich gemäß dem Anspruch, den ihr Subjekt an ihrem Ursprung auf sich erhebt, die ihr begegnenden Vorstellungen in für ihn relevante und für ihn irrelevante, schließt die letzteren von sich aus und stellt die ersteren für die Konkretisierung jener Absicht auf ein Selbst bereit, die ihren Prozeß initiiert und teleologisch geleitet hat. Erinnern und Vergessen konstituieren das Sich-Erinnern gleichzeitig und gleichberechtigt. Nur diese doppelte, gegenstrebige Bewegung des Denkens verwandelt personale in individuelle Identität, indem sie ihrem Subjekt ermöglicht, eine Geschichte als seine Geschichte zu fassen.

Betrachten wir nun den Hypertext, den Hypertext der Hypertexte, das WWW nach Analogie des menschlichen als maschinelles Erinnerungsvermögen, den Raum des virtuellen Wissens als Metapher des Bewußtseinsraumes. Welche Wünsche werden in dieser Übertragung sichtbar, wozu verführt sie und wohin führt sie schließlich?

Es fällt leicht, das Netz als den Wissensraum einander provozierender und korrigierender Vorstellungen anzusehen. Was tut, wer *surft*, anderes, als sich eine Vorstellung (von etwas) geben zu lassen und die Vorstellungen dieser Vorstellung durch alle ihre Verzweigungen, durch alle verfügbaren *links* soweit wie möglich zu verfolgen und, wenn das Programm es erlaubt, diesen Weg durch das Setzen eigener *links* gemäß eigenen Ansprüchen zu verändern und zu verlängern? (Programme wie *www.assoziations-blaster.de* wiederholen geradezu den Entstehungsprozeß der »petites perceptions«, um ihn zu dramatisieren und darin zu forcieren.) Der Wissensraum des Netzes bietet der Erinnerung erheblich mehr Material als der Bewußtseinsraum. Er eröffnet ihr ein Archiv von einem Reichtum, den sich Selbstbewußtwerdung und individuierende Identitätsfindung bisher nicht haben träumen lassen. Aber: Wie steht es mit dem Übergang vom Erinnern zum Sich-Erinnern, der für beide die unabdingbare Voraussetzung bildet? Vermag das Netz zu vergessen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns ein Bild vom Netz der Netze als ganzem machen, so schlicht dieses Bild hier auch ausfallen wird. Ziehen wir zur Veranschaulichung ein anderes Netz heran, das unserer Einbildungskraft erfahrungsgemäß näher liegt, ein Verkehrsnetz, zum Beispiel dasjenige der Basler Straßenbahn. Dieses Netz umfaßt alle Strecken, auf denen sich die Bahn bewegt, sowie alle Bewegungen, die auf diesen Strecken stattfinden und von einem sich alle 24 Stunden wiederholenden Programm geregelt werden. Diese Bewegungen laufen mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten in einer genau festgelegten Folge neben- und nacheinander ab. Im Netz der Netze laufen dieselben Bewegungen alle mit derselben Geschwindigkeit ab, der Lichtgeschwindigkeit nämlich, der höchsten, die in unserem dreidimensionalen Welt-Raum möglich ist. Sie bildet den absoluten Bezugspunkt für alle linear geordneten, zeitlich bestimmbaren Bewegungsabläufe und damit auch die absolute Voraussetzung jeglichen Grund/Folge-Ver-

hältnisses. In dieser Absolutheit ist sie jedoch von den Bestimmungen ausgenommen, die sie garantiert. »Für das Licht vergeht keine Zeit«¹¹, aber eben darin eröffnet es die Dimension des Werdens und Vergehens. Der maschinelle Wissensraum des Netzes entfaltet sich also als ganzer in einem vierdimensionalen Raum/Zeit-Kontinuum, dessen Momente nicht sequentiell, sondern seriell aufeinander bezogen sind, zu jener einfachen Einheit des Vielen, die das mystische Denken schon früh in den Begriff des ewigen Nu zu fassen versucht hat.¹²

Der Wissensraum des Bewußtseins ist doppelt und darin gegenläufig bestimmt. Sich erinnernd, vermag das Subjekt der Erinnerung das Vorstellungsmaterial, das es erinnert, im Vergessen zu selektionieren und es demzufolge so zu strukturieren und zu hierarchisieren, daß es das Erinnerte an sich erinnert und ihm so die Form des Selbstbewußtseins und der individuellen Identität gibt. Vielheit und Einheit sind in der unmittelbaren Doppeltheit von Erinnern und Vergessen zwar das gleiche, aber nicht dasselbe. Benutzt dieses Subjekt nun den maschinellen Wissensraum, um sich zu erinnern, stößt es auf ein Vorstellungsmaterial, dessen Dasein über die Bedingungen individueller Selbstbewußtwerdung immer schon hinaus ist. Jeder Straßenbahnwagen, in den man steigt, ist ein und derselbe mit unbekannt vielen anderen, die auf anderen Kursen fahren und so real sind wie der ausgewählte, auch wenn ihre Realität für das auswählende Subjekt ungegenständlich und damit unbegreiflich wird. (Diese Serialität beruht keineswegs auf einer Beziehung zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, also auf Fiktion. Die anderen Bahnen fahren nicht eventuell auf noch zu bestimmenden Kursen, sondern so gewiß und so klar und deutlich bestimmt wie die eigene.) Das Subjekt der Erinnerung findet sich also in jedem Akt des Sich-Erinnerns daran erinnert, daß seine Selbstwerdung den Status ihres Materials verletzt. Die individuelle Identität, auf die es ursprünglich aus war, erscheint als bloße Abstraktion, als eigensinnig monologisch auf sich bestehende Verarmung des Erinnerungsprozesses. Der maschinelle Wissensraum des Netzes verführt es folglich dazu, diese individuelle Identität in eine Sequenz von immer neu selektionierten, strukturierten und hierarchisierten Identitäten aufzulösen, ein Vorgang, in dem sich der Wunsch abzeichnet, diese Auflösung bis zur Serialität zu steigern. »Hypertext [. . .] suspendiert [. . .] fixe Identitätsbildungen und fördert liquide Persönlichkeitsstrukturen.«¹³ Erinnerung wird durch die Vervielfachung des Sich-Erinnerns zur Entinnerung, in der die Teleologie des selbstbewußten Subjekts am Horizont seiner Prädikate verschwindet.

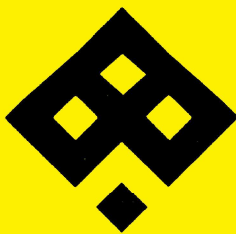
Schläft vielleicht gerade darin eine alte, nun erwachende Phantasie eben dieser individuierenden Identitätsbildung? Am Schluß von William Gibsons Roman *Neuromancer* vereinigen sich, wie bekannt, die beiden KIs Wintermute und Neuromancer zu einem einzigen Gebilde. »Wintermute war ein Kollektivbewußtsein, das Entscheidungen traf und damit Veränderungen in der Außenwelt

bewirkte. Neuromancer war eine Persönlichkeit. Neuromancer war Unsterblichkeit.«¹⁴ Hier unterläuft Gibson, meine ich, ein logischer Fehler. Neuromancer ist keineswegs Unsterblichkeit, im Gegenteil. »Neuromancer I. . . I Neuro von den Nerven, den Silberpfaden. Romancer – der Phantast, der Träumer. Necromancer – der Geisterbeschwörer. Ich rufe die Toten. Aber nein, mein Freund, I. . . I ich bin die Toten und ihr Reich.«¹⁵ So die KI zu Case, dem Helden des Romans. Neuromancer ist eine Persönlichkeit, denn er hat, er erträumt sich eine Geschichte. Alle Geschichten aber, zu denen die sich verzweigenden Silberpfade seiner Festverdrahtung führen, sind, insofern sie Muster individueller Identitätsbildung vorschlagen, Geschichten aus dem Reich der Toten, und wer nichts als solche Geschichten weiß, bleibt Necromancer, denn sein Traum von sich selbst beschwört immer nur andere Tote und in ihnen letztlich den eigenen Tod. Als Odysseus am Eingang zur Unterwelt Hades Opfer bringt, um den Schatten des Tiresias zu beschwören, »kamen / Viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten / I. . . I / Dicht umdrängten sie alle von allen Seiten die Grube / Mit grauenvollem Geschrei, und bleiches Entsetzen ergriff mich.«¹⁶ Aber der Erfindungsreiche weiß sich zu helfen: »Eilend zog ich das lange Schwert von der nervichten Hüfte / Und verwehrte den Seelen, zugleich des Blutes zu trinken. / Also nahten sie sich nacheinander; jede besonders / Meldete mir ihr Geschlecht, und so befragt ich sie alle.«¹⁷ Die Einheit mit Wintermute, der Topologie der Topologien eines Kollektivgedächtnisses, das erinnerungs- und damit handlungsfähig ist, bietet Neuromancer eine unabsehbar vielfältige Serie individueller Identitäten, die sich über den virtuellen Raum vielleicht mit ähnlicher Wahrscheinlichkeit verteilen wie die Lichtquanten über den subatomaren. Der Odysseus des Netzes der Netze läßt sein Schwert in der Scheide. Viel zuviel Text für ein Leben: Hypertext.

Anmerkungen

- 1 Roberto Simanowski: *Chaos und Vergnügen. Literatur im Internet*, in: *neue deutsche literatur*, 48(2000)3, S. 134.
- 2 Diese Metapher für den Hypertext ist inzwischen mit einem Buchdrucktext verbunden, der mit ihrer Hilfe seine eigenen Bedingungen sich vorstellt, sie überlegt und sie darin aufzuheben versucht: Jorge Luis Borges: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, in: *Borges: Werke in 20 Bänden*, hg. von G. Haefs, F. Arnold, Bd. 5: *Fiktionen. Erzählungen*, übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting, Gisbert Haefs, Frankfurt/Main 1992.
- 3 Plato: *Theaitetos*, 197d–e/198d, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher; hier zitiert nach *Werke in 8 Bänden*, hg. von Gunther Eigler, 2. Aufl., Darmstadt 1990, Bd. 6, S. 175 f.
- 4 Sibylle Krämer: *Vom Mythos ›Künstliche Intelligenz‹ zum Mythos ›Künstliche Kommunikation‹ oder: Ist eine nicht anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interak-*

- tion möglich?, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*, Frankfurt/Main 1997, S. 102.
- 5 Marvin Minsky: *Eine Rahmenstruktur für die Wissensrepräsentation*, in: Dieter Münch (Hg.): *Kognitionswissenschaft: Grundlagen, Probleme, Perspektiven*, Frankfurt/Main 1992.
- 6 Klaus Mainzer: *Computer - neue Flügel des Geistes?*, Berlin-New York 1994, S. 762 f.
- 7 Jaron Lanier: *Was heißt ›Virtuelle Realität‹?*, in: Manfred Waffender (Hg.): *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*, Hamburg 1991, S. 88.
- 8 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Nouveaux Essais sur L'Entendement Humain*, in: *Philosophische Schriften*, hg. und übersetzt von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Bd. III/1, Darmstadt 1959, Vorwort, S. XXIII; ich zitiere der leichteren Verständlichkeit wegen die deutsche Übersetzung des frz. Originals.
- 9 Ebd., S. XXV.
- 10 Ebd.
- 11 Hermann Bondi: *Einsteins Einmaleins. Einführung in die Relativitätstheorie*, Frankfurt/Main 1974, S. 77.
- 12 »Vielheit und Einheit dasselbe – ein undenkbarer Gedanke.« (Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 7, 2., durchges. Aufl., Berlin 1988, S. 111).
- 13 Klaus Bartels: *Erinnern, Vergessen, Entinnern. Das Gedächtnis des Internet*; noch unveröffentlichtes Vortragsmanuskript vom Sommer 1999. – Vgl. dazu auch Wolfram Malte Fues: *Erinnerung, Entinnerung, Fiktionalität und Hyperfiktionalität*, in: Peter U. Hohendahl, Rüdiger Steinlein (Hg.): *Kulturwissenschaften/Cultural Studies*, Berlin 2001.
- 14 William Gibson: *Die Neuromancer-Trilogie: Neuromancer, Biochips, Mona Lisa Overdrive*, übersetzt von Reinhard Heinz und Peter Robert, Hamburg 1996, S. 321.
- 15 Ebd., S. 294.
- 16 Homer: *Ilias/Odyssee*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, nach dem Text der Erstausgaben mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich, München 1957, *Odyssee* XI, 36 f., 42f.
- 17 Ebd., XI, 231–234.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2006

52. Jahrgang

Sebastian Gießmann Ästhetik und Ökonomie in der Romantik ■

Stephan Kraft Kleists »Amphitryon« ■ *Benedikt Descourvières*

Büchners »Lenz« ■ *Christian Milz* Goethes »Alexis und Dora« ■

Klaus F. Gille Börne und Goethe ■ *Justus Fetscher* Zu Manfred

Naumanns Stendhal-Buch

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2006

52. Jahrgang

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

Passagen Verlag

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

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à € 20,-)
beträgt € 80,-;
Einzelheftpreis € 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

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

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

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-173
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Agthe, Kai – Thränhart-Siedlung 5, D-06618 Naumburg (Saale)
Descourvières, Benedikt, Dr. – Südoststraße 2, D-55130 Mainz
Fetscher, Justus, Dr. – Altensteinstraße 62, D-14195 Berlin
Gießmann, Sebastian – Hobrechtstraße 40, D-12047 Berlin
Gille, Klaus F., Dr. – Kastanjelaan 39, NL-2061 ES Bloemendaal
Kraft, Stephan, Dr. – Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, D-53113 Bonn
Lüdemann, Susanne, Dr. habil. – Gierkezeile 31, D-10585 Berlin
Milz, Christian – Lamboystraße 18, D-60598 Frankfurt/Main
Platthaus, Andreas – Böhmerstraße 3, D-60322 Frankfurt/Main
Scholl, Christian, Dr. – Georg-August-Universität, Kunstgeschichtliches Seminar, Nikolausberger Weg 15, D-37073 Göttingen
Tschörtner, Heinz Dieter – Atzpodienstraße 50, D-10365 Berlin
Uhrbach, Peter – Rathenaustraße 10a, D-04416 Markkleeberg
Wagner, Walter, Dr. – Mühlbachweg 14, A-4050 Traun

Redaktionsschluss: 20. Januar 2006

Inhalt

<i>Sebastian Gießmann</i> Die Romantik und das Unendliche. Grenzgänge zwischen Ästhetik und Ökonomie	165
<i>Stephan Kraft</i> Fortpflanzung als Staatsaktion. Kleists »Amphitryon« und die Heilige Familie	191
<i>Benedikt Descourvières</i> Der Wahnsinn als Kraftfeld. Eine symptomatische Lektüre zu Georg Büchners Erzählung »Lenz«	203
<i>Christian Milz</i> »Ach! unaufhaltsam strebet das Schiff, mit jedem Momente. . .«. Goethes »Alexis und Dora« – Die elegische Idylle und ihr nachhaltiges Mißverständnis	227
<i>Klaus F. Gille</i> »Ein grauer Star im deutschen Auge«. Ludwig Börne und Goethe	245
<i>Justus Fetscher</i> Rheinübersetzungen. Über Stendhals Umgang mit dem Deutschen aus Anlaß des Stendhal-Buches von Manfred Naumann	258

Miszellen - Bericht - Rezensionen

<i>Peter Uhrbach</i> Goethes »Fräulein in Böhmen«, Ulrike v. Levetzow	279
<i>Heinz Dieter Tschörtner</i> Gerhart Hauptmanns Begegnung mit einer Toten	296
<i>Andreas Platthaus</i> »Intuition und Kalkül. Der Beitrag von Philologie und Kulturwissenschaft zur Wissensgeschichte«. Eine Tagung, veranstaltet vom Zentrum für Literaturforschung Berlin	300
<i>Christian Scholl</i> Hilmar Frank: Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich	306
<i>Susanne Lüdemann</i> Erich Kleinschmidt: Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert	312
<i>Walter Wagner</i> Machteld De Poortere: Les idées philosophiques et littéraires de Mme de Staël et de Mme de Genlis	315
<i>Kai Agthe</i> Marlene Baum: »Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!« Zur Poetik des Pferdemotivs in Goethes Alltag und in seinem Werk	318

Sebastian Gießmann

Die Romantik und das Unendliche

Grenzgänge zwischen Ästhetik und Ökonomie

I. Romantisch unendlich - unendlich romantisch

Ästhetik und Ökonomie. – Romantik und Ökonomie? Der entsprechende Eintrag in Schanzes einschlägigem Romantik-Handbuch ist kurz und bestätigt alle Vorurteile, die von einer ›Weltfremdheit‹ des ästhetischen Denkens um 1800 ausgehen. Markus Schwing diagnostiziert in seinem Beitrag zur romantischen Theorie der Gesellschaft, daß eine latent eigentumsfeindliche Strömung die Romantik in allen Phasen durchzieht.¹ Schlimmer noch: »Die Lebenswelt, die dem ›poetisch‹ gestimmten Subjekt entgegen tritt, wird als kalter Mechanismus, als Räderwerk, als Öde und Leere bezeichnet.«² Die Opposition von romantischem und wirtschaftlichem Denken hatte schon Heinrich Heine in seiner *Romantischen Schule* als ein ursächliches Moment der Romantik in Verdacht. »Vielleicht war es der Mißmut ob dem jetzigen Geldglauben, der Widerwille gegen den Egoismus, den sie überall hervorgrinsen sahen, was in Deutschland einige Dichter von der romantischen Schule, die es ehrlich meinten, zuerst bewogen hatte, aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurückzuziehen und die Restauration des Mittelalters zu befördern.«³ Damit ist der Streit zwischen Klassik und Romantik, dem Vernünftigen und dem Irrationalen, dem »Gesunden« und dem »Kranken« (Goethe) lange vor Carl Schmitt pointiert auf den wirtschaftlich-weltflüchtigen Punkt gebracht. Eben weil diese Dichotomien in ihrem historischen Rahmen so schlüssig erscheinen, müssen sie in Frage gestellt werden.

In der Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts setzt in Deutschland mit einiger Verspätung die breite Rezeption von Adam Smiths *Wealth of Nations* ein. Historisch parallel beginnt die Konjunktur eines romantischen Fühlens und Denkens, das ökonomisches Handeln nur selten in den Mittelpunkt stellt. Abgesehen von einigen Momenten bei Fichte, Novalis' dezidiert ökonomischem Denken und Adam Müllers Wirtschaftstheorie findet eine Auseinandersetzung mit den neuen Wirtschaftsformen innerhalb der romantischen Diskurse wenig Raum. Dabei wird eine Schwierigkeit der politischen und theoretischen Situierung der Romantiker deutlich, die sich nicht mit der ironischen Leichtigkeit Heines bewältigen läßt. »Ist ihre Tendenz restaurativ oder revolutionär? Sind sie der Flucht in eine feudale Vergangenheit oder einer Gegenwart unbedingter Modernität

verpflichtet? Sind ihre Gesellschaftskonzepte prä- bzw. anti-kapitalistisch, oder muß man in ihnen einen Kapitalismus *avant la lettre* erkennen?«⁴

Metamorphosen des Unendlichen. – Michel Foucault hat in seiner Archäologie der klassischen Wissensordnungen anhand der Wandlungen im ökonomischen Denken des 18. Jahrhunderts eine Art ›Entdeckung der Endlichkeit‹ beschrieben. Diese bezieht sich auf ein Verhältnis von Ökonomie und Anthropologie, in dem das Überleben einer stetig wachsenden Bevölkerung durch Arbeit zentraler Bezugspunkt des Denkens ist. Das Bewußtsein von der Endlichkeit des Lebens bestimmt eine positive Ökonomie, welche ihrerseits als Herrschaftswissen um die Endlichkeit von Material und Arbeit weiß. »Die moderne Kultur kann den Menschen denken, weil sie das Endliche von ihm selbst ausgehend denkt.«⁵ – heißt es dazu bei Foucault. Umgekehrt dazu finden die frühromantischen Dichter das Unendliche im Inneren des Selbst. Dieser Modus ästhetischer Subjektivität steht dabei durchaus im Widerspruch mit den Endlichkeiten des Lebens, mit Geldmangel und Todeserfahrung. Es geht auf diesem Diskursfeld um die Poetisierung des Lebens, eine ästhetische Deutung sozialer Phänomene, die in deren Ästhetisierung umschlagen kann und soll.⁶ Das ›Unendliche‹ ist dabei ein Begriff, der vielfachen Metamorphosen unterliegt. Bezieht er sich auf Raum und Zeit, auf religiöses Erleben, auf Geometrie oder auf die Zirkulation von Zeichen und damit auch auf Geld? Nicht einmal der von Leibniz eingeführten Infinitesimalrechnung kann man eine Deutungshoheit zubilligen – eine Festschreibung des Unendlichen scheint fast unmöglich. Als Grund dafür sehe ich ein Moment romantisch-subjektiver Wahrnehmung des Unendlichen, das sich begrifflicher Abstraktion entzieht. Es geht der deutschen und auch der europäischen Romantik um ein »Streben nach dem Unendlichen«⁷, das selbst nie abgeschlossen sein kann. Was romantisch unendlich wird, ist – als Wesenszug der Epoche – unendlich romantisch.

Anhand des Verhältnisses von Endlichem und Unendlichem versuche ich mit diesem Essay, die Geschichte ästhetischen Denkens mit der Geschichte ökonomischen Denkens kurzzuschließen. Dabei besteht durchaus Gefahr, daß Kunst und Ökonomie wie im eingehenden Heine-Zitat begrifflich und sachlich gegeneinander ausgespielt werden. Anstelle einer Opposition beider Bereiche geht es mir aber um ein Verhältnis, um kontingente Momente in der Geschichte von Wahrnehmung und Wissen. Eben diese Relation ermöglicht einen neuen Blickwinkel auf die Kontroverse ›Klassisch vs. Romantisch‹, der die Debatte um Auffassungen des Künstlerischen nicht als abgeschlossenen Diskurs behandelt.

II. Romantische Subjektivität

Romantische Subjektivität ist ästhetische Subjektivität. Sie entspringt einer spe-

zifischen Sensibilität, einer bestimmten Haltung zur Welt. Noch Baudelaire schreibt, lange nachdem Heine 1828 für Deutschland ein »Ende der Kunstperiode« verkündete, daß die Romantik eigentlich weder in der Wahl des Gegenstandes noch in der Genauigkeit der Wiedergabe liegt, »sondern in der Art des Empfindens. [Die Romantiker] haben außer sich gesucht, was nur in ihnen zu finden war.«⁸ Novalis hat es schon früh festgehalten: »Zur Welt suchen wir den *Entwurf* - dieser Entwurf sind wir selbst - Was sind wir? personifizierte *allmächtige Punkte*.«⁹ Sich selbst finden heißt die Welt romantisieren, dem Endlichen einen unendlichen Schein verleihen.¹⁰ Der Weg dazu führt nach innen, in die Unendlichkeit des Ich. »Ist denn das Weltall nicht in uns?«¹¹ fragt Novalis in der Fragmentsammlung *Blüthenstaub*, und äußert damit jenes Verlangen nach dem Unendlichen, in dem Baudelaire einen der Grundzüge romantischer Kunst sieht.¹²

Auf den letzten Seiten der *Kritik der praktischen Vernunft* hatte Immanuel Kant eine der Grundlagen für einen subjektiv geprägten »Kultus des Unendlichen« (Walter Benjamin) gelegt. »Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: *Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir*. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber auch zugleich mit allen jenen sichtbaren Welten) ich mich nicht, wie dort, in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne.«¹³

Als begrenztes Individuum in der Welt sein hält nicht von einem Empfinden des Unendlichen und Unermeßlichen angesichts des Dynamisch-Erhabenen der Natur ab.¹⁴ Den Zusammenhang von Erhabenheit und Unendlichkeit hatte schon Edmund Burke in seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757/1759) betont.¹⁵ Unendlichkeit gehört nicht einfach zum Erhabenen, sondern ist eine seiner wichtigsten Quellen. »Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.«¹⁶ Bei Burke ist Unendlichkeit eine Option der Wahrnehmung, welcher sich Kunst als Operation an und mit den Sinnen der Zuschauerin bedienen kann und soll. Dies schließt die vorsätzliche Sinnestäuschung entschieden mit ein. Eindrücke von »grandeur« und »terror« kreieren schließlich das Erhabene, indem sie das Nervensystem der betrachten-

den oder hörenden Person so direkt wie möglich beeinflussen. Der künstlerische Schaffensprozeß ist dabei nicht problematisiert, Baudelaire wird fast ein Jahrhundert später im *Confiteor de l'artiste* der permanent vom Terror betroffenen nervlichen Disposition des schöpfenden Geistes Ausdruck verschaffen. »Das Studium des Schönen [der Natur] ist ein Duell, bei dem der Künstler vor Entsetzen aufschreit, ehe er besiegt wird.« Auch hier, ähnlich wie bei Kant, ereignet sich ein programmatisches Eintauchen des Blicks in die Unermeßlichkeit von Himmel und Meer: »Einsamkeit, Schweigen, unvergleichliche Keuschheit des Azur! ein kleines bebendes Segel am Horizont, das durch seine Kleinheit und Vereinzeltheit, mein unheilbares Dasein nachahmt, die eintönige Weise der Brandung, all diese Dinge denken durch mich, oder ich denke durch sie (denn in der Weite der Träumerei löst das *Ich* sich rasch auf!); sie denken, sage ich, aber musikalisch und malerisch, ohne Spitzfindigkeiten, ohne Syllogismen, ohne Schlußfolgerungen.«¹⁷ Diese Empfindung des Unendlichen ist stark, aber unbestimmt. Sie entzieht sich begrifflichen Zuordnungen, wie sie der deutsche Idealismus versucht hatte, und zieht diesen die Droge und den Rausch vor.¹⁸ Karl Heinz Bohrer hat solche Momente ästhetischer Subjektivität in seiner Studie über den romantischen Brief¹⁹ besonders betont. Empathische Selbst-Entdeckung, diskontinuierliches Bewußtsein, Ich-Entgrenzung und Entfremdung konstituieren für Bohrer zum ersten Mal überhaupt ästhetische Subjektivität, in der sich ganz im Sinne Baudelaires das Ich auflösen kann.

Auch Friedrich Schlegel, Novalis und Schelling verfügen trotz aller Nähe zur Philosophie über eine hohe ästhetische Sensibilität, die sich – zugegebenermaßen – nicht immer an Brüchen und Auflösungserscheinungen festmachen läßt. »Any sensibility which can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea l. . .!«, heißt es an einer Stelle bei Susan Sontag.²⁰ Anhand dessen könnte man Begrifflich-Philosophisch-Idealisches als absoluten Widerspruch zu Ästhetisch-Subjektivem setzen. Im Falle der deutschen Frühromantik müßte es aber gerade darum gehen, beides in eins zu denken. Friedrich Schlegel formuliert es wie folgt: »Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich wohl entschließen müssen, beides zu haben.«²¹ In den Ideen zur geselligen »Symphilosophie« und »Symposie« ist ja festgehalten, daß man die eigene Sensibilität bewahren will. Das Denken und Schreiben in Fragmenten bringt diese Form von Sensibilität zum Ausdruck und verleiht ihr Gewicht ebenso wie es sie beflügelt.

Es ist weniger der Unterschied zwischen sensualistischer und idealistischer Begründung des Unendlichen,²² welcher für die frühe Romantik wichtig ist. Ein entscheidender Grund dafür liegt im religiösen Aspekt des Romantisch-Unendlichen, in dem Differenzen zwischen Gefühl und Ideal kaum auszumachen sind. Die Beziehung auf das Unendliche *ist* Religion²³, und »Nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen; was sich nicht darauf bezieht, ist schlechthin leer und unnütz.«²⁴ Schelling spricht in der letzten *Vorlesung über die Methode des*

akademischen Studiums sogar von einem »innigen Bund« von Kunst und Religion: Kunst kann nur durch Religion, Religion nur durch Kunst sein.²⁵

Der Abstand zum klassischen Denken ist weitaus größer als die Binnendifferenz zwischen romantischer Philosophie und romantischer Literatur. So ist bei Schiller das »Unendliche« Begriff für die niemals zu erreichende künstlerische Zielgröße, das heißt Darstellung des »Ideals« im Sinne einer Erhebung der Wirklichkeit zum (geschichtsphilosophischen) Ideal.²⁶ Friedrich Schlegel zieht dem das unbestimmte, an keinen Gegenstand gefesselte Streben nach dem Unendlichen vor. Es ist bezeichnend, daß die Differenzen von Schlegels und Hegels Denken anhand eines Streites über das Unendliche besonders deutlich werden. Wenn letzterer vom Unendlichen des Verstandes als Schlecht-Unendlichem redet,²⁷ so attackiert er damit indirekt Schlegels Hang zur unendlichen Reflexion als bloßen Subjektivismus. Reflektierendes Denken ist bei Novalis und Schlegel unabschließbar, was nicht unbedingt eine zeitliche Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhangs bedeutet.²⁸ Dem gegenüber steht Hegels systematische Arbeit am Begriff, die bekanntlich das absolute Wissen als Ziel- und Endpunkt hat.²⁹

III. Streit über das Unendliche: Die Kontroverse Hegel-Schlegel

Hegels begriffliche Präzision. – Im Gegensatz zur Auffassung des Unendlichen im Rahmen einer ästhetischen Subjektivität ist Unendlichkeit bei Hegel zuallererst Begriff. Als solcher ist er Teil des umfassendsten möglichen philosophischen Systems, das stets über die reine Sinneswahrnehmung hinweg will. Der entscheidende Abschnitt in der *Wissenschaft der Logik* ist zuerst gegen Kant und Fichte geschrieben, aber gleichzeitig auch Angriff auf Friedrich Schlegels Unendlichkeitskonzept. Schon in der *Phänomenologie des Geistes* spricht Hegel mit deutlichem Bezug auf die literarische und philosophische Romantik angewidert von Gebilden, »die weder Fisch noch Fleisch, weder Poesie noch Philosophie sind.«³⁰ Die epistemologischen Unterschiede sind größer kaum denkbar: Hegel wagt ein Denken von Differenz und Negation, wo die Romantik Symphilosophie will. Das Geschmacksurteil ohne Begriff, wie es bei Kant Bedingung der Wahrnehmung des Schönen ist, stellt für ihn nicht mehr als ein begriffloses Beobachten dar. Dies ist um so schlimmer, als die übersinnliche Welt der Vernunft – »das ruhige Reich der Gesetze« – unendlich ist. Das Unendliche ist bei Hegel identisch mit Idee, Absolutem, Geist, absolutem Geist.³¹ Jegliches Besudeln durch bloß subjektives Wahrnehmen, Meinen, Vorstellen steht dem gesamten Hegelschen Entwurf im Weg. Der Platzverweis fällt deshalb um so heftiger aus: »Das unendliche Urteil als unendliches wäre die Vollendung des sich selbst erfassenden Lebens; das in der Vorstellung bleibende Bewußtsein desselben aber verhält sich als Pissen.«³²

In der *Wissenschaft der Logik* erfolgen die Bemerkungen zum Unendlichen im Abschnitt über das Dasein, zwischen den Kapiteln zu Sein und Fürsichsein. »Dasein« ist dabei innerhalb einer Sphäre von Differenz verstanden, zunächst aber ist es etwas Unmittelbares und beruht auf dem Werden als seiner Vermittlung. Das Sein ist unbestimmt, das Dasein konkret und endlich. Nur Begrenzung schafft Identität: »Das Individuum ist Beziehung auf sich dadurch, daß es in allem anderen Grenzen setzt; aber diese Grenzen sind damit auch Grenzen seiner selbst, Beziehungen auf Anderes, es hat sein Dasein nicht in ihm selbst.«³³ Ist etwas mit seiner immanenten Grenze gesetzt als der Widerspruch seiner selbst, durch den es über sich hinausgewiesen und vertrieben wird, so spricht man vom Endlichen.³⁴ Das Endliche ist also Widerspruch seiner selbst; indem es vergeht und sich aufhebt wird wieder nur ein anderes Endliches erreicht. Unendlichkeit bezeichnet Hegel ausdrücklich als Negation des Endlichen, um dann aber dialektisch über diese Opposition hinauszugehen. Das Unendliche ist dem Endlichen nicht nur entgegengesetzt, sondern übergreift auch den Gegensatz beider. »Weil das Endliche seinem Begriff nach durch den Unterschied zu anderem bestimmt ist, wäre das dem Endlichen lediglich entgegengesetzte Unendliche selbst immer noch ein Endliches. Erst das seinen eigenen Gegensatz zum Endlichen zugleich übergreifende Unendliche ist das wahrhaft Unendliche.«³⁵ Hegel ist dabei nicht an einem Schlecht-Unendlichen des Verstandes interessiert, das Endliches nur als das betrachtet, worüber hinausgegangen wird. Gegen die damit angesprochene geläufige zeitgenössische Wendung des »Progresses ins Unendliche« setzt er seine Bestimmung des wahrhaft Unendlichen. Der Gegensatz von Endlichem und Unendlichem verweist darin auf eine Einheit beider. Auf die Frage, wie das Unendliche zum Endlichen kommt, lautet die Antwort, daß es ohnehin schon ebenso sehr endlich als unendlich ist.³⁶

Friedrich Schlegels unendliche Perfektibilität. – Paradoxe-, oder vielleicht konsequenterweise fußt Friedrich Schlegels Unendlichkeits-Konzept auf ähnlichen Annahmen. Bei ihm wie auch bei Hegel gibt es eine Bevorzugung des Unendlichen vor dem Endlichen, Geschichtsphilosophie ist ein wichtiger Ausgangspunkt. Die mathematische Rechnung des Unendlichen referenzieren beide, Dasein ist ihnen nur als stetiges Werden vorstellbar, und letzten Endes steht Gott hinter allem Unendlichen. Ironie und Liebe hingegen interessieren Hegel wenig, während sie für Schlegel fundamental sind. Zur Liebe, die hier ebenso sehr philosophisches Konzept wie Lebensmoment ist, heißt es im Roman *Lucinde*: »Aber wer Fantasie hat, kann auch Fantasie mitteilen, und wo die ist, entbehren die Liebenden gern, um zu verschwenden; *ihr Weg geht nach innen*, ihr Ziel ist *intensive Unendlichkeit, Unzertrennlichkeit ohne Zahl und Maß*; und eigentlich brauchen sie nie zu entbehren, weil jener Zauber alles zu ersetzen vermag.«³⁷ Ironie hingegen verwendet Schlegel bewußt in infinitisierter und potenziertes Form, die sich

zu einer Totalität urbaner und philosophischer Lebensform entwickeln kann.³⁸ Dies beinhaltet auch den spöttelnden Umgang mit dem eigenen Hang zum Absoluten. Im vierundfünfzigsten der *Kritischen Fragmente* wird ganz unvermittelt von Schriftstellern gesprochen, die das Unbedingte tranken wie Wasser. Das Resultat sind Bücher, in denen selbst der Hund sich aufs Unendliche bezieht – treffender hat sich wohl selten eine literarisch-philosophische Epoche selbst ironisiert.³⁹

Verständlich wird Schlegels Denken erst vor dem Vorzeichen einer »unendlichen Perfektibilität« von Welt im Anschluß an die Lektüre Condorcets.⁴⁰ Darin enthalten ist ein nie gänzlich zu realisierender Fortschrittsgedanke, der aber nichtsdestotrotz Geschichte antreibt. Unendlich perfektibel ist aber nicht nur die Historie, sondern auch ihre Niederschrift. Schlegel weiß, daß dies Projekt bleiben muß – während Hegel die endliche geschichtliche Wirklichkeit als Erscheinung des Absoluten deutet und systematisch zu einem begrifflichen Abschluß bringt.⁴¹

Zurück zu Schlegels Ironie, die im Verlauf seines Lebens von einem enthusiastischen in einen melancholischen Modus umschlägt.⁴² Ist sie nur das »unendlich leichte Spiel mit dem Nichts, ein Spiel, das sich durch das Nichts nicht erschrecken läßt, sondern noch einmal mehr den Kopf hochreckt?«⁴³ Sören Kierkegaard, der Hegels Kritik explizit fortschreibt, unterstellt Schlegel wie Fichte, daß deren verunendlichtes Ich keine Endlichkeit mehr kennt.⁴⁴ Das Ich verflüchtigt so metaphysisch und poetisch, mit den Aufgaben der Wirklichkeit hat es nichts mehr zu tun: »Die Wirklichkeit der Ironie ist bloße Möglichkeit.«⁴⁵ Die Endlichkeit der in Stein erstarrten sozialen Verhältnisse, so Kierkegaard, hat zu einer Sehnsucht nach Unendlichkeit geführt.⁴⁶ Dies greift zu kurz: Ironie ist bei Schlegel Mittel unendlicher Reflexion, ihre ideale Form findet sie im Fragment. Die Notwendigkeit ständiger Bewußtseinssteigerung erprobt sich in einer Kunstkritik, welche das Kunstwerk erst vollendet. Kunst wird von der Romantik in einem genuin performativen Akt zu einem unendlichen Reflexionsmedium gemacht.⁴⁷ Gerade weil das Kunstwerk abgeschlossen und doch immer im Werden ist, kann seine Wahrnehmung und Deutung auf unendliche Zusammenhänge abzielen.⁴⁸

»Die Hegelsche Art des Wissens beruht auf dem Anspruch einer völligen gedanklichen Durchdringung und strukturellen Erfassung der widersprüchlichen Beziehung von Endlichem und Unendlichem, wogegen Schlegel darauf besteht, daß sich dieses Verhältnis auf keine vom endlichen Wissen je erfäßbare Struktur oder Dialektik zurückführen läßt, sondern einen unendlichen Werdensprozeß darstellt, von dem sich jeweils nur Ausschnitte erkennen lassen.«⁴⁹ Es ist gewissermaßen Schlegels Ursünde, daß sein Denken der Unendlichkeit nie abgeschlossen sein kann. Schlimmer noch: »Wer etwas Unendliches will, der weiß nicht, was er will. Aber umkehren läßt sich dieser Satz nicht.«⁵⁰ Hier ist ein Zweifel möglich, den Hegels System nicht kennen darf. Das Unendliche ist auch eine schlechthin notwendige Erdichtung⁵¹ des deutschen Idealismus. Hölderlins ästhetische Sub-

jektivität drückt die Fragilität solchen Empfindens und Denkens mit der Stimme Hyperions aus: »Was ist's denn, dass der Mensch so viel will? Fragt' ich oft; was soll denn die Unendlichkeit in seiner Brust? Unendlichkeit? wo ist sie denn? wer hat sie denn vernommen? Mehr will er, als er kann!«⁵²

IV. Kunst/Religion

Die Unendlichkeit, so könnte man auf Hölderlins/Hyperions Fragen antworten, ist in der Unendlichkeit der Religion.⁵³ Er selbst wird Natur als ersten Ort des Unendlichen fassen und darüber den christlichen Gottesglauben in seinem Denken verankern.⁵⁴ Romantik, schreibt Tatarkiewicz, ist das Bemühen, durch die Oberfläche der Dinge hindurch zur *Tiefe des Seins* vorzudringen. »Oder das Bemühen, durch dichterische Anstrengung zur *Seele der Welt* vorzudringen. Oder zu den verborgenen, *geheimen* Dingen vorzudringen.« Eine so verstandene Romantik übt Kritik am Rationalitätsgedanken der Aufklärung, übernimmt Funktionen der Philosophie und ist auf ekstatische Zustände zum Erkenntnisgewinn angewiesen.⁵⁵ Die Tiefe des Seins, die Seele der Welt finden weite Teile der deutschen Romantik in der katholischen Religion. Beispielhaft dafür ist die Bewegung von Friedrich Schlegels Religions-Verständnis, welche von eher pantheistischem Fühlen und Denken zu fast schon orthodoxem Katholizismus verläuft. »Unendlichkeit« ist dabei vor allem in der Figur des »Universums« gefaßt. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, einziger ausgemachter Theologe der Jenaer Romantik, spricht 1799 vom »Anschauen des Universums« als allgemeinsten und höchsten Form der Religion.⁵⁶ Das Universum ist Gottes Kunstwerk,⁵⁷ er ist die künstlerisch-schöpfende Entität schlechthin. Religion ist der Romantik »allebelebende Weltseele der Bildung, das vierte unsichtbare Element zur Philosophie, Moral und Poesie«,⁵⁸ das schlechthin Ursprüngliche, Unergründliche, in dem man »überall ins Unendliche tiefer graben« kann.⁵⁹ Schleiermacher und Friedrich Schlegel stimmen dabei in ihrem Denken nur teilweise überein. Der Mensch ist endlich, die Religion ist unendlich,⁶⁰ heißt es aus theologischer Perspektive. Demgegenüber ist Schlegel schon die Reflexion unendlich, Novalis verortet das Unendliche im Inneren. Wenn gilt: »Denke dir ein Endliches ins Unendliche gebildet, so denkst du einen Menschen.«⁶¹ dann verweist »Bildung« beim frühen Schlegel ebenso auf Philosophie, Moral und Poesie.

Schleiermachers Perspektive ist weitaus skeptischer gegenüber einer Unendlichkeit des Individuums und zeigt das höhere Maß an Reflexion. Religion kommt zuerst, dann kann man ein poetisches Leben führen. Obwohl Glauben beim frühen Schlegel ebenso den Ursprung markiert, ist das Religiöse zunächst nur in und durch die Kunst denkbar. Trotz dieser Differenz verweisen beide Ansichten auf den gemeinsamen Ausgangspunkt »ästhetische Subjektivität«. Das Wesen der

Religion ist weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl.⁶² Novalis verschiebt den Akzent stärker in Richtung einer Religion der Vernunft: »I. . I Religion ist Synthesis von Gefühl oder Gedanke oder Wissen. / Religionslehre ist also eine Synthesis von / Poetik und Philosophik.« – heißt es im 782. Stück des *Allgemeinen Brouillons*.⁶³

Bei Schelling ist es der künstlerische Prozeß, welcher Bewußtes und Unbewußtes miteinander verbindet. Im Kunstwerk sind bewußte und bewußtlose Tätigkeit reflektiert, dabei hat es einen Zug zum Unendlichen: »Der Grundcharakter des Kunstwerks ist eine *bewußtlose Unendlichkeit*.«⁶⁴ Für Schellings Philosophie ist Kunst eine notwendige, aus dem Absoluten – das heißt Gott – ausfließende Erscheinung.⁶⁵ Getreu den Absichten des *Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus*⁶⁶ ist sie »das einzig wahre und ewige Organon [. . I] und Dokument der Philosophie [. . I], welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren, und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten.«⁶⁷

Unter diesen Prämissen entwickelt Schelling eine Theorie der künstlerischen Form, die stets zwischen den beiden Polen Endlichkeit/Form und Unendlichkeit/Idee-Gott oszilliert. Er beschreitet einen Mittelweg zwischen oben besprochenen Positionen Schlegels und Schleiermachers, indem er das Universum in Gestalt der Kunst konstruiert. Philosophie der Kunst ist »*Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst*.«⁶⁸ Das Endliche wird darin zum Erscheinungsfeld des Unendlichen, das im Kunstwerk präsent gemachte Unendliche aber hebt in ihm zugleich dessen Endlichkeit als solche auf. Schellings komplette Gattungsaufteilung orientiert sich am Verhältnis von Endlichkeit und Unendlichkeit:

Musik: Unendliches in Endliches aufgenommen, reale Einheit

Malerei: Endliches ins Unendliche gebildet, ideale Einheit

Lyrik: Einbildung des Unendlichen ins Endliche, Besonderes

Épos: Darstellung (Subsumtion) des Endlichen im Unendlichen, Allgemeines

Drama: Synthese des Allgemeinen und Besonderen

Hinzu kommt ein historischer Aspekt, der einen dominanten Unterschied klassischer und romantischer Kunst darstellt.

Klassische Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, während romantische Kunstform auf Darstellungen des Unendlichen abzielte, notiert Heine dazu 1835.⁶⁹ Schiller hatte in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* eine ähnliche Feststellung getroffen: Die alten, naiven Künstler beschränken sich auf Nachahmung der Wirklichkeit und sind mächtig durch die Kunst der Begrenzung. Der moderne, sentimentalische Dichter hingegen »ist es durch die Kunst des Unendlichen.«⁷⁰ Griechische Mythologie erlaubte, so Schelling, die Darstellung des Unendlichen als solchem im Endlichen. Im Christentum existiert dagegen die Forderung, Endliches ins Unendliche aufzunehmen, das Unendliche muß

erreicht werden.⁷¹ Die im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* so zentrale Forderung einer »Mythologie der Vernunft« kann man durchaus als pantheistisches Korrektiv zu einem einseitig christlichen »Kultus des Unendlichen« verstehen. Wenn Mythologie die notwendige Bedingung und erster Stoff der Kunst ist, so ist eine auf ihr basierende Kunst in ihrer Universalität unendlich.⁷²

Die Reflexion des Verhältnisses von Unendlichkeit und Endlichkeit, so Wolfgang Heise, war eine Form von Umgang mit Entfremdungserfahrungen wie den Zuständen im zersplitterten Deutschland und dem Verlauf der Französischen Revolution.⁷³ Dies ist den Romantikern durchaus bewußt, wie folgende Aussage beweist: »Man kann die moderne Welt allgemein die Welt der Individuen, die antike die Welt der Gattungen nennen. In dieser ist das Allgemeine das Besondere, die Gattung das Individuum; darum ist sie, obgleich in ihr das Besondere herrschend ist, doch die Welt der Gattungen. In jener bedeutet das Besondere nur das Allgemeine, und eben darum ist, weil in ihr das Allgemeine *herrscht*, die *moderne Welt die der Individuen, des Zerfallens*. Dort ist alles ewig, dauernd, unvergänglich, die *Zahl hat gleichsam keine Gewalt*, da der allgemeine Begriff der Gattung und des Individuums in eines fällt, hier – in der *modernen Welt* – ist *Wechsel und Wandel das herrschende Gesetz*. Alles Endliche vergeht hier, da es nicht an sich selbst ist, sondern nur, um das Unendliche zu bedeuten.«⁷⁴

V. Entdeckung der Endlichkeit?

Hegels endliche Kunst, Foucaults endlicher Mensch. – Schellings Analyse der modernen Welt verweigert im letzten Satz die Konsequenz. Wo Wechsel und Wandel das herrschende Gesetz ist, sind die Dinge noch endlicher geworden, als sie es ohnehin schon waren. Die Zahl hat Gewalt, indem sie eben nicht nur der Rechnung des Unendlichen dient,⁷⁵ sondern natürliche Ressourcen, Arbeitskraft und abzuschlagende Köpfe taxiert. Mit dem Romantisch-Unendlichen werden die aufklärerischen Systemideen beendet,⁷⁶ es wehrt sich gegen ein Denken der Endlichkeit. Damit ist es zu einer veritablen Bedingung des Diskurses geworden. Es bedingt die Logik aller Aussagen und markiert die Grenzen desjenigen, was gesagt werden kann.⁷⁷

Hegels Modernität *und* Klassizismus liegt darin, daß er vor der Negation nicht zurückschreckt und sie zu einem fundamentalen Bestandteil seines dialektischen Systems macht. Dabei ist die finale These der *Ästhetik*, welche vom »Ende der Kunst« spricht, die begrifflich-historische Abwehr der sich infinitisierenden Romantik. Das in den *Ästhetik-Vorlesungen* präsentierte historische Tableau dreier Kunstformen – Symbolisch, Klassisch, Romantisch – weist die romantische Kunst als letztmögliche Form von Kunst aus. In ihrer Tendenz zu Subjektivität und Reflexivität geht sie am Ende über das hinaus, was Hegel unter Kunst versteht.

Der Künstler ist hier nicht mehr Naturwesen, seine Geschicklichkeit nicht mehr ein natürliches Talent. Es ist ihm nicht länger möglich, unmittelbar mit einem Gegenstande identisch zu sein.⁷⁸ Aufgrund des Autoritätsverlusts der christlichen Religion gewährt die romantische Kunstform »nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse l. . l., welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben.«⁷⁹ Wolfgang Heise hat darauf hingewiesen, daß die These vom Ende der Kunst zwingende Konsequenz des Hegelschen Systems war. In dessen systematischer Voraussetzung, der Niederschrift einer Geschichte des zu sich selbst kommenden Geistes, ist der Kunst dieser Platz zuzuweisen.⁸⁰ Das Schöne ist vergangen, Resultat der total gedachten Weltgeschichte – nur der von der Philosophie erzeugte Geist kann der Prosa einer bürgerlichen Welt gegenüberstehen.⁸¹

Nachdem die Romantiker als »heilige Vampire des Mittelalters l. . l uns so viel Lebensblut ausgesaugt« haben, ist es in Heines Augen Zeit für etwas weniger Kunst-Religion: »Die Menschheit ist aller Hostien überdrüssig, und lechzt nach nahrhafterer Speise, nach echtem Brot und schönem Fleisch. l. . l Die Menschheit huldigt jetzt dem irdischen Nützlichkeitsystem, sie denkt ernsthaft an eine bürgerlich wohlhabende Einrichtung, an vernünftigen Haushalt, und an Bequemlichkeit für ihr späteres Alter.«⁸²

In Foucaults groß angelegter Studie *Ordnung der Dinge* ist in diesem Zusammenhang weitaus nüchterner von den »neuen Empirizitäten« die Rede.⁸³ Anhand von Smith und Ricardo zeigt er auf, wie in den Figurationen ökonomischen Wissens um 1800 Produktion anstelle des Tausches tritt. Repräsentation, der dominante epistemische Modus der Klassik, verliert seine Bedeutung. Waren können sich nicht mehr wechselseitig repräsentieren, wie dies noch im 18. Jahrhundert der Fall war.⁸⁴ Der Wert hat aufgehört, ein Zeichen zu sein: Er ist ein Produkt geworden. Man darf diesen Umbruch auf keinen Fall unterschätzen: Ökonomisches Wissen wird im Wechsel von der Analyse der Reichtümer, von Physiokratie und Merkantilismus zur Nationalökonomie zum ersten Mal historisiert. Kaum hatte es eine vorsichtige Institutionalisierung von »Wirtschaftswissenschaften« an europäischen Universitäten gegeben,⁸⁵ verändert sich die Grundlage einer noch nicht als solche existierenden Disziplin gravierend. Adam Smiths Diktum, daß die Dinge soviel wert sind wie die in ihnen steckende Arbeit (und Zeit), ist dazu nur der Auftakt.⁸⁶ Vor dem Hintergrund einer exponentiellen Bevölkerungsentwicklung in England verändert der Boden selbst seinen Status. Ricardo versteht ihn im vollkommenen Widerspruch zur Physiokratie nicht mehr als fruchtbar, sondern als geizig Entbehrung und Mangel, die es vorher auf individueller Ebene genauso gegeben hat, werden zur Grundlage der Nationalökonomie. Arbeit muß ertragreicher werden, je mehr Menschen nicht direkt den Boden bearbeiten. »Die Positivität der Ökonomie siedelt sich in dieser anthropologischen Leere an. Der *homo oeconomicus* ist nicht derjenige, der sich seine eigenen Bedürfnisse und die

Gegenstände, die sie mildern können, repräsentiert. Er ist derjenige, der sein Leben verbringt, verbraucht und verliert, indem er versucht, der Drohung des Todes zu entgehen.«⁸⁷ Mit Luhmann könnte man auch den nüchternen Term Knappheit verwenden: weniger als Funktionsangabe, sondern vor allem als Ausdruck von Kontingenz. Derart bedeutet Knappheit sowohl Erzeugung wie Regulierung zur Entproblematisierung künftiger Bedürfnisbefriedigung. Je mehr zeitbeständige, lagerfähige Güter es gibt, desto eher nimmt die Begrenzung von Ressourcen zu; »und es muß ein sozialer Mechanismus erfunden werden, der eine zukunftsstabile Vorsorge mit je gegenwärtigen Verteilungen verknüpft. Das ist die Funktion der Wirtschaft.«⁸⁸ Gleichzeitig ist die Ökonomie, wie sie ab Ende des 17. Jahrhunderts entsteht, ein privilegierter Ort der Selbstbeschreibung von Gesellschaften. In deren Rahmen findet eine Regulierung erst ermöglichende Totalerfassung des Menschen in seinen Kommunikationen und Interaktionen statt.⁸⁹

Dabei steht am Anfang ein Bruch mit dem aristotelischen Verständnis von *polis* und *oikos*, das heißt der Einheit von Herrschaft im Haus und im Staat.⁹⁰ Der politische Souverän hat von nun an eigentlich andere Strategien zu verfolgen als der Hausvater. In Deutschland entwickelt sich die kameralistische Tradition allerdings als eine Form politischer Ökonomie, die den aufgeklärt-absolutistischen Landesherren auch als Vater der Privatwirtschaft, des ›Commerzes‹ integrierte. Solcherart enzyklopädisches Wissen von Regierungstechniken (›Policey‹) ist explizit praktisches Wissen und wird bei den Merkantilisten und Physiokraten, auf deren Kenntnisse sich die Kameralistik stützt, als eine ›Kunst‹ verstanden. Bei Adam Smith wird diese Kunst des Handelns unter den liberaleren Vorzeichen der englischen und schottischen Wirtschaft erstmals zur Wissenschaft.⁹¹

Deutschland und Adam Smith. – Nach seinem Erscheinen 1776 ist *The Wealth of Nations* schnell und schlecht ins Deutsche übersetzt worden. Das eher geringe Echo war teils unverständlich, teils wohlwollend. Dazu mag die mangelnde Qualität der Übertragung durch einen in London lebenden Vetter Schillers beigetragen haben – entscheidend war aber wohl, daß Smiths ordo-liberale Wirtschaftsform zu diesem Zeitpunkt in keinster Weise in Deutschland verwendbar war.⁹² Die deutsche Aufklärung betonte zwar die Freiheit des Individuums, für die Freiheit der Wirtschaftsform gab es noch wenig Raum. Schon die physiokratischen Reformer wie August Schlettwein hatten es schwer, Reformen auch nur ansatzweise durchzuführen.⁹³ Die Französische Revolution öffnete hier einen Möglichkeitshorizont, und ab 1791 fangen Georg Sartorius in Göttingen und Christian Jakob Kraus in Königsberg an, Vorlesungen nach und über Adam Smith zu halten. Sartorius' 1796 erschienenes *Handbuch der Staatswirthschaft zum Gebrauche bey akademischen Vorlesungen, nach Adam Smith' Grundsätzen ausgearbeitet* markiert den publizistisch greifbaren Wendepunkt in der deutschen Smith-Rezeption. Die 10 Jahre später unter dem Titel *Von den Elementen des National-*

reichtums und von der Staatswirthschaft, nach Adam Smith erschienene zweite Version schaffte es bis zum wichtigsten Bücherschrank eines deutschen Literaten, das heißt in Goethes Bibliothek.⁹¹

Charakteristisch für die Smith-Rezeption in der deutschen Romantik ist die ablehnende Haltung. Adam Müller, anfangs ein begeisterter Smithianer, macht ihn zwar zu einem zentralen Bezugspunkt seines ökonomischen Denkens, läßt aber darin keine Möglichkeit aus, den schottischen Denker zu kritisieren. Fichtes Schrift vom *Geschloßnen Handelsstaat* (1800) weist schon in ihrem Titel auf eine Ablehnung des Freihandelsgedankens. Es handelt sich bei solcherlei Abwehr nicht nur um Probleme des Wissens oder der Weltanschauung: »Für oder gegen Smith zu sein, das war im Deutschland – und besonders im Preußen – des frühen 19. Jahrhunderts keineswegs nur eine Frage persönlicher Vorliebe oder wissenschaftlicher Einsicht, sondern in erster Linie eine Machtfrage.«⁹⁵

Die anthropologische Basis des *Wohlstands der Nationen* ist das kommunizierende Individuum, worin durchaus eine Parallele zur romantischen Denkart besteht. Der Moralphilosoph Smith geht dabei keinesfalls von einem reinen Egoismus der Menschen aus, wie es die berühmte Stelle im zweiten Buch nahelegt: »But man has almost constant occasion for the help of his brethren, and it is in vain for him to expect it from their benevolence only. He will be more likely to prevail if he can interest their self-love in his favour, and shew them that it is for their advantage to do for him what he requires of them. Whoever offers to another a bargain of any kind, proposes to do this. Give me that which I want, and you shall have this which you want, is the meaning of every such offer; and it is in this manner that we obtain from one another the far greater part of those good offices which we stand in need of. It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker, that we expect our dinner, but from their regard to their own interest. We address ourselves, not to their humanity but to their self-love, and never talk to them of our own necessities but of their advantages.«⁹⁶ Beschränkt man sich auf dieses Zitat, wäre Smith als absoluter Widerpart des romantischen Bedürfnisses nach Symphilosophie und Symposie zu verstehen. Bei weitergehender Lektüre wird aber klar, daß es ihm um einen Modus von Kommunikation geht, bei dem Individuen dazu aufgefordert sind, sich in die Situation anderer zu versetzen. Dies passiert nicht (ausschließlich) zum eigenen Vorteil, sondern um Einverständnis herbeizuführen. Es gehört dabei gewissermaßen zur Würde einer Person, für sich selbst sorgen zu können und für andere wirtschaftlich-kommunikativ interessant zu sein.⁹⁷

Hier existiert vor allem eine Mentalitätsdifferenz zwischen England und Deutschland, nicht aber ein ethischer Dissens. Smiths Unterscheidung zwischen produktiver und unproduktiver Arbeit hat hingegen schon früh heftigen Protest hervorgerufen.⁹⁸ Seine warenorientierte Theorie klassifiziert als »produktiv«, was einem Gegenstand einen Wert hinzufügt. Damit ist die Kunst unproduktiv (die Arbeit

des Sängers ist nur angenehm), ebenso wie Dienstboten (nützlich) und Rechtsprechung und Politik (notwendig). »Unproduktiv« war die Literatur weder im Schottland des Jahres 1776 noch in Deutschland 20 Jahre später. Im Gegenteil: Zeitungen, Journale und Bücher erlangen in diesem Zeitraum ihren Warenstatus, flankiert vom florierenden Geschäft der Kupferstecherei. Wenigen ist dies vertrauter gewesen als den Literaten, die den Mißerfolg ehrgeiziger Zeitschriftenprojekte am eigenen Leib erfahren haben. Lessings *Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler* versuchte noch eine Art Fairneß im Publikationsgeschäft einzuklagen,⁹⁹ Schiller bekennt sich im Briefwechsel mit Körner schon zur »ökonomischen Schriftstellerei«. Kaum eine Schillersche Nachricht des Jahres 1788 ist nicht mit Bemerkungen zu Geldsorgen und Arbeitsorganisation durchsetzt.¹⁰⁰

Theodore Ziolkowski hat die alltäglichen Dimensionen einer deutschen Romantik betont, deren Protagonisten tagsüber Beamte und Lehrer waren und oft nicht einmal den Schillerschen Status eines »freien Schriftstellers« anstreben konnten.¹⁰¹ Ich gehe davon aus, daß gerade aus der Vertrautheit mit der kameralistischen Rechnung deren Verhältnis zum neuen ökonomischen Wissen erwächst. Es ist paradox: Die Romantik berechnet und verwaltet das Endliche, denkt es aber in den eigenen Entwürfen nicht. Romantische Ökonomie wie romantische Kunst kann nur auf das Unendliche verweisen, das in diesem Fall zum echten Dispositiv des eigenen Diskurses geworden ist. Es bedingt alles, was gesagt werden kann – allerdings ohne dessen Anderes auszuschließen. Diese Andere – Knappheit, Begrenztheit, Endlichkeit – wird zwar gefühlt, entzieht sich aber jeglicher Poetisierung im Rahmen eines ökonomischen Denkens.

VI. Romantische Ökonomien

Novalis und die schöne Haushaltung des Universums. – Friedrich von Hardenberg ist vielleicht *der* exemplarische Denker romantischer Ökonomien. In seinem Gesamtwerk ergibt sich ein umfassendes Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten, welches im Verlauf der Rezeptionsgeschichte in all seinen Variationen ausgeschöpft worden ist. Zum einen ist er Herold einer poetisierten Todeserfahrung, die zwischen persönlichem Erlebnis der Endlichkeit von Leben und poetisierter Unsterblichkeit oszilliert. Zum anderen ist er Salinenassessor und Beamter mit enzyklopädischem kameralistischem Wissen und alltäglichen Verwaltungspflichten. Er kann als einer der ersten Theoretiker des Regelkreises gelesen werden, bei dem das Ökonomische die Distribution von Diskursen und deren enzyklopädische Verflechtung motiviert und dadurch eine operationalisierte Selbstreferenz des Wissens installiert.¹⁰² Oder aber als einer der frühen Botschafter des Konsumerismus, dessen »schaffender Handelsgeist«¹⁰³ die Welt im Zeichen einer Verallgemeinerung von Wohlstand und Kaufkraft poetisiert.¹⁰⁴

Unzweifelhaft ist hingegen das zentrale Fragment zum Verhältnis von Poesie, Philosophie und Ökonomie, welches das Spiegelbild zu Schlegels Gedanken über die romantische Poesie als progressive Universalphilosophie¹⁰⁵ darstellt: »I. . I so ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung; denn die Poesie bildet die schöne Gesellschaft – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universums. / Wie die Philosophie durch System und Staat, die *Kräfte* des Individuums mit den Kräften der Menschheit und des Weltalls *verstärkt*, das Ganze zum Organ des Individuums, und das Individuum zum Organ des Ganzen macht – So die Poesie, in Ansehung des *Lebens*. Das Individuum lebt im Ganzen und das Ganze im Individuum. Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Coactivität, die innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen.«¹⁰⁶ Hervorstechend ist die organologische Staatsauffassung, die Individuum und Gemeinschaftskörper kurzschließt. Das Universum (also: das Unendliche und damit Gott) ist nicht anders als in einem Modus poetisch-philosophischer Ökonomie zu denken. Welt ist, wenn Gott haushaltet. Und Welt wird möglich, wenn Erdenbürger Poesie zur Bewirtschaftung verwenden können. Folgerichtig ist Poesie Gottesdienst und verheißt eine Gemeinschaft von Endlichem und Unendlichem. Es geht hier also nicht um Nationalökonomie, sondern um eine religiöse Ästhetik, deren Denken von Wirtschaft im engeren Sinne auf das aristotelische *oikos*-Verständnis zurückgeht. »*Oekonomie* im weitesten Sinne begreift [jedoch, S. G.] auch die Lebens-Ordnungslehre. Es ist die *practische* Wissenschaft im Ganzen. Alles *practische* ist *oeconomisch*.«¹⁰⁷

Walter Benjamin hat darauf hingewiesen, daß die in aufklärerischen Traditionen stehende Frühromantik über einen teils verborgenen, teils offenen rationalen Sinn verfügte.¹⁰⁸ »Ächte Kunstpoesie ist bezahlbar.« – schreibt Novalis in den *Teplitzer Fragmenten*. Damit gehorcht er ganz den Regeln des Literaturmarkts, um sie im nächsten Satz mittels Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentaler Kunst aus den Angeln zu heben: »Die Poesie aus Bedürfnis – die Poesie, als Charakterzug – als Äußerung meiner Natur, kurz die sentimentale Poesie läßt sich aber nur ein indelicate, roher Mensch bezahlen.«¹⁰⁹ Jener indelicate, rohe Mensch könnte Johann Wolfgang Goethe heißen, so man ihn den sentimentalischen Dichtern zurechnet. Ökonomie meint bei Hardenberg auch Haushalten mit den poetischen Mitteln – und wer nichts anderes kann als die poetische Form zu vollenden, schreibt nach Friedrich Schlegels berühmtem Wort eine »Tendenz des Zeitalters« gewordenen Buch: »*Wilhelm Meisters Lehrjahre* sind gewissermaßen durchaus prosaisch – und modern. Das Romantische geht darinn zu Grunde – auch die Naturpoesie, das Wunderbare – Er handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen – die Natur und Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare wird darin ausdrücklich, als Poesie und Schwärmerei, behandelt. Künstlerischer Atheismus ist Geist des Buchs. / Sehr viel Oekonomie – mit prosaischen, wohlfeilen Stoff ein poetischer Effect erreicht.«¹¹⁰

Hier wird Goethes Diktum »wenn ihrs nicht erfüllt, ihr werdet nicht erjagen« gegen ihn selber gewandt. Der *Heinrich von Ofterdingen* ist gewolltes, manifestes Zeugnis einer poetischen Opposition gegen soviel »Prosa« und »Modernität«, gegen »bloßes poetisches Kalkül«. Das Ökonomische ist dabei nicht an sich in Frage gestellt, wie es den Romantikern im Sinne einer Polarität von Kunst und Leben oft vorgeworfen wurde.¹¹¹ Es geht Novalis eher um die Differenz zweier Arten von Haushaltung: Poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte steht einer anderen Ökonomie gegenüber, »in der Zwecke und Mittel, Ursachen und Wirkungen ineinander übergehen, in der es keine ökonomische Teleologie, sondern nur eine Teleologie des Ökonomischen gibt. In dieser reformierten und neuesten Ökonomie vollzieht sich eine unendliche Vermittlung, in der jedes Resultat zu seinen Bedingungen, jeder Ausgangspunkt zu sich selbst und jeder Zweck als Funktion seiner Mittel zurückkehrt.«¹¹² Dabei ist Unendlichkeit der Vermittlung ein Gedanke, um dessen Fragilität Novalis weiß. Er notiert in einem Brief an Caroline Schlegel, daß schon das Wort Lehrjahre falsch sei – es drücke ein bestimmtes *Wohin* aus. »Bey mir soll es aber nichts, als – Übergangsjahre vom Unendlichen zum Endlichen bedeuten. Ich hoffe damit zugleich meine historische und philosophische Sehnsucht zu befriedigen.«¹¹³ Auf den ersten Blick stellt diese persönliche Äußerung meine These infrage, daß die Romantiker nicht zu einem konsequenten Denken des Endlichen in der Lage waren. Tatsächlich bestätigt es sie, macht doch Hardenberg klar, daß es sich um eine *Sehnsucht* handelt. *Heinrich von Ofterdingen* ist, um an Joseph Vogls Lesart anzuschließen, das Manifest einer Regulationsidee, die auf universale Vermittlung, Selbststeuerung und Selbstreferenz setzt. Am Ende aller Verweisketten steht folgerichtig nur ein Symbol wie die »blaue Blume« oder »König Gold in den Bergen«. »Das Wort, das alles bewegt, und das Zeichen, das den Wert aller Dinge aussagt, sind das eigentliche Motiv des Erzählens, Poetisierung und Ökonomisierung der Welt die zwei Seiten desselben Prozesses.«¹¹⁴

Alles unendlich Zirkulierende, Dynamische kann Bestandteil des ökonomischen Denkens der Romantik werden. Die Bevorzugung des Handels vor der Landwirtschaft¹¹⁵ bei Hardenberg verweist auf diesen Zusammenhang. Ich würde allerdings nicht so weit gehen, seine Apotheose des Handelsgeistes als philosophische Legitimation der neuen Ökonomie zu bezeichnen, wie dies der Wirtschaftshistoriker Birger Priddat tut.¹¹⁶ Eher schon kann die durch das Denken Adam Smiths entstandene Ökonomie nur poetisiert werden, wenn der Diskurs über die Unendlichkeit auf sie übertragen wird.

Adam Müller und die unendliche Wechselwirkung des Geldes. – Adam Müllers explizite Staats- und Wirtschaftstheorie nimmt vieles von dem auf, was Novalis vorgezeichnet hatte. Sein historisches wie politisches Umfeld ist dabei ein anderes: Mit den Stein-Hardenbergschen Reformen von 1807 hatte trotz oder gerade wegen des allgegenwärtigen Napoleon in Preußen ein Modernisierungsschub »von

oben« eingesetzt. Nachdem Müller in diesem Umfeld nicht auf einen Lehrstuhl für Wirtschaft in Berlin berufen wurde, versuchte er seine Ideen im österreichischen Staatsdienst zu erproben. Sein organologisches, auf einen im mittelalterlichen Kontext gedachten, monarchischen Souverän ausgerichtetes Staatsmodell wirkt extrem rückständig, um nicht zu sagen: reaktionär. Sein Wirtschaftsmodell hingegen betont Elemente, die Niklas Luhmann als die fundamentalen Funktionseinheiten von Ökonomie ausgemacht hat. Wirtschaft, so Luhmann, besteht zuallererst aus Zahlungsereignissen. Geld ist dabei institutionalisierte Selbstreferenz, es hat keinen »Eigenwert«, es erschöpft seinen Sinn in der Verweisung auf das System, welches die Geldverwendung ermöglicht und konditioniert.¹¹⁷ Wie Novalis, für den die Zirkulation des Geldes einen unendlichen, schönen Prozeß darstellt,¹¹⁸ verfügt Müller über ein Gespür für die Medialität des Geldes.¹¹⁹ Dies wird an keiner Stelle deutlicher als an seiner Einschätzung des denkwürdigen 26. Februars 1797 als einer großen und noch nicht hinlänglich bearbeiteten und gewürdigten Weltbegebenheit.¹²⁰ Jener Tag brachte für England das Ende des repräsentativen Zeichenregimes Geld mit sich. Per Parlamentsbeschluß wurde die *Bank of England* von der tradierten Verpflichtung zum Umtausch von Papier- in Münzgeld befreit. Die Referenz auf einen zu repräsentierenden in der Welt vorhandenen Wert, wie sie laut Foucaults Analyse so notwendig für die französische Klassik war, löste sich von einem Tag auf den anderen auf. Müller versteht zwar die Bedeutung der veränderten Zeichenordnung, bleibt aber in seinem Denken ein pragmatischer Physiokrat. Das Papiergeld ist ihm nur für den Binnenmarkt wichtig, im Außenhandel ist nach wie vor die Sicherheit der edlen Metalle notwendige Referenz.¹²¹

Geld ist bei Müller entscheidende allgegenwärtige Idee und Kraft, die Entferntestes und Nächstes miteinander in Verbindung setzt.¹²² So ist es das Blut eines organisch gedachten Staates, eine lebendige und verlebendigende Macht. Es stiftet die »schönen Verhältnisse« unter den Waren und läßt durch den politischen Souverän eine gesamtstaatliche Harmonie entstehen. Papier- wie Metallgeld setzen schlicht alles in Bewegung und Zirkulation. »Je mehr jedes einzelne Individuum im Staate, Sache oder Person, mit allen übrigen in Beziehungen tritt, je mehr es sich also zu Gelde macht: um so concentrirter und lebendiger wird der Staat l. . l.« Die »Staatskraft« entsteht durch »unendliche Wechselwirkung« zwischen Nation und Privatem.¹²³ Die Apotheose des Geldes geht bei Müller so weit, daß es eine allen Individuen der bürgerlichen Gesellschaft inhärente Eigenschaft darstellt, kraft derer sie mit den übrigen Individuen in Verbindung treten und auch wieder getrennt werden können.¹²⁴ Im Ende soll der Mensch Geld sein. Regierungen haben in diesem Konzept sowohl die Produktion von Waren wie auch der Bedürfnisse und Begehren im Auge zu behalten, »Jeder Bürger ist Begehrer und Producent zugleich, Käufer und Verkäufer l. . l.«¹²⁵

Zu diesem Steuerungs- und Herrschaftswissen gesellt sich eine Theorie des Kredits, die das unendliche Streben und Begehren zur gesellschaftlichen Norm

erhebt.¹²⁶ Der ›Credit‹ ist Mittelpunkt der ökonomischen Sphäre und letzte Epoche der historischen Wirtschaftsformen. Wo Hegel in bezug auf die Kunst von Symbolisch/Klassisch/Romantisch spricht, ordnet Müller die Wirtschaftsgeschichte nach den Kategorien Tausch/Handel/Kredit. Kreditwirtschaft ist romantische Ökonomie par excellence, weil sie es mit dem Unendlichen im Endlichen zu tun hat. Dabei eignet der Unendlichkeit wiederum ein stark religiöses Element: Alle Produktion ergibt nicht einen Überschuß im ganzen, sondern nur höheren Kredit, höheren Glauben an die bürgerliche Gesellschaft und Gott.¹²⁷ Endlichkeit ist dabei stets etwas, worüber wieder hinausgegangen werden muß. Müllers Denken räumt dem Mangel dabei in dem *Versuch einer neuen Theorie des Geldes* (1810/11 entworfen, aber erst 1816 veröffentlicht) einen größeren Raum ein als noch in den *Elementen der Staatskunst* (1809/10). Wie in Novalis' *Blüthenstaub*-Fragmenten bedingen Leben und Tod¹²⁸ – hier gedacht als Produktion und Konsumtion – in einem Kreislaufmodell einander. Die ökonomische Tätigkeit ist das Allerzeugende, bei der jede Konsumtion wiederum Steigerung der produktiven Lebenskraft ist: »Kurz die gesammte ökonomische Tätigkeit der Gesellschaft kann zuerst gedacht werden, als ein Allverzehrendes, als eine unendliche Consumption. Dann aber kann auch alles von der Produktion Erzeugte gedacht werden als ein weiter Producirendes, und dann sind alle diese produktiven Produkte nur verschieden, je nachdem sie unmittelbar produktiv wieder eingreifen in den allgemeinen Erzeugungsprozeß, oder mittelbar dasselbe bewirken, indem sie durch die Consumption neue Produktion und Reproduktion der ökonomischen Kräfte veranlassen, oder überhaupt auch nur möglich machen.«¹²⁹

Dies geschieht analog zum menschlichen Bedürfnis nach Vervollständigung, Verewigung und Vereinigung. Alles Rationale der Wirtschaft verdeckt nur deren wahren Kern. »Gesetz, Maaß, Maaßstab, Standard, Gewicht und Münze, wie sie gemeiniglich zur Sicherstellung der irdischen Geschäfte begehrt werden, sind auf dem Wege der Vereinigung nichts weiter als [. . .] das Endliche, durch welches das Unendliche – das Wissen, wodurch der Glauben zur Anschauung kommt.«¹³⁰ Müller will weg von den »Tyrrannen« Zahl und Buchstabe, heißt es zum Schluß der *Theorie des Geldes*. Sein Idealmodell von Haushaltung hat statt dessen die Form einer Kugel.¹³¹ Damit nimmt er allerdings nur eine Verschiebung vor: Geometrie kann ja nicht ohne Zahl und Buchstabe sein. Diese paradox anmutende Wendung, die ein rationales Element durch ein anderes tarnt, ist typisch für Adam Müllers sehr zwiespältiges Denken von poetisierter Ökonomie. Es finden sich bei ihm alle denkbaren Versatzstücke zur ›Verunendlichung des Endlichen‹, die aber fast nur als Hülle eines sehr modernen und gar nicht mittelalterlichen Gesellschaftskonzeptes fungieren, in dem die Produktion von Knappheit, Mangel und Schuld fundamental wird.¹³² Reaktionär ist sein Denken, wo es romantische Grundgedanken benutzt, um sie im nächsten Moment zu unterlaufen.

VII. Ökonomien der Form - Formen der Ökonomie

Kleists Ökonomien von Bewegung und Reflexion. – Man müßte im einzelnen verfolgen, ob und wie sich Müllers auf Bewegung und Zirkulation ausgerichtetes Ökonomie-Verständnis bei seinem Freund Kleist widerspiegelt. Dessen kurze Schrift *Über das Marionettentheater* treibt das Problem der Endlichkeit in der Kunst gewissermaßen auf die Spitze, indem sie die Einmaligkeit körperlicher Bewegung thematisiert. Die zentrale Fabel ist bekannt: Kleist erzählt zunächst die Begegnung eines Ich-Erzählers mit einem erfolgreichen Tänzer, den er zu seinem Verwundern schon mehrfach in einem Marionettentheater gesehen hat. Es entwickelt sich eine Konversation, in dessen Verlauf die Vorzüge der Puppen gegenüber dem normalen Schauspieler erörtert werden. Jener ist gegenüber der Marionette im Nachteil: Je mehr er nachdenkt, desto unwahrscheinlicher wird die Ausführung einer schönen, grazilen Geste. In einer zweiten Notiz berichtet der Erzähler von einem ihm überlieferten Duell zwischen Bär und Mensch. Der Bär, herausgefordert durch das Rapier eines Herrn C., parierte jeden noch so raffiniert geführten Angriff mit einfacher Eleganz. Auch an dieser Stelle ist Reflexion nur hinderlich, der sich selbst verteidigende Bär hat keinerlei künstlerische Intention und vermag doch nützlicher und schöner zu agieren als der Mensch vor ihm.

Kleist verweist ganz explizit auf die unendliche Reflexion im romantischen Denken, ohne sie jedoch zu verwerfen. Im Gegenteil, sie ist nötig, um wiederum in einen Zustand von Unschuld zu kommen, welcher dem der Puppe und des Bären gleicht: »Wir sehen, dass in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und heller hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich ins Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. / Mithin sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? / Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«¹³³

Es ließe sich über und durch Kleists enigmatisches Schlußwort vieles schreiben. An dieser Stelle ist mir vor allem ein Bewußtsein oder eben Nicht-Bewußtsein künstlerischer Form wichtig. Mit der Bewegung hauszuhalten gelingt nur den wenigsten – und keinem Menschen durch berechnende Übung. Die Maße künstlerischer Form sind mit denen der »prosaischen« Nationalökonomie wenig kompatibel. Wenn Kunst in ihrer Endlichkeit (hier: Einmaligkeit und Vergänglichkeit) gedacht

wird, so ist dies nur im Rahmen eines aristotelischen Verständnisses von *oikonomia* als Haushaltung möglich. Die Rede vom »bloßen Kalkül« in der Kunst verweist auf eine solche Figuration romantischen Denkens von künstlerischen Formen.

Kleist gelingt mit seinem Gleichnis über die Marionette ein radikales Zusammendenken von Endlichkeit und Kunst, wie es weiten Teilen der Romantik fremd bleibt. Der Bezug auf die Unendlichkeit ist zwar auch hier vorhanden, aber sie wird nicht zum Ziel allen Fühlens, Denkens und Handelns. Unendlichkeit (der Reflexion) als etwas Anzustrebendes und zu Überwindendes – anhand des in der philosophischen Ästhetik nicht gewürdigten Problems des theatralisch-performativen Handelns und Darstellens geht Kleist sogar über das Endlichkeit dialektisch mitdenkende Hegelsche Verständnis von Unendlichkeit hinaus. Entscheidend ist dabei die Negation des menschlichen Körpers, der im obigen Zitat als endliches Bewußtsein zwischen dem Gliedermann oder dem Gott zu plazieren wäre. Heinrich von Kleist ist hier, indem er Puppe wie Gott als menschlichen Gliederbau versteht, sehr nahe an Foucaults »Entdeckung der Endlichkeit«. Abwesend ist am Ende von *Über das Marionettentheater* der menschliche Körper selber, anwesend hingegen ein Selbstbewußtsein, das sich anhand des Todes selbst erfafßt.¹³⁴

Kopf u n d Zahl. – Wie läßt sich das Unendliche zusammenfassen? Um es mit Novalis zu sagen: Definition und Klassifikation in den Wissenschaften sind auf Endlichkeit angewiesen (und nur die Definition Gottes ist unendlich).¹³⁵ Der metamorphotische Charakter des »Unendlichen« läßt diesen Beitrag notwendigerweise mit einer Menge von Desideraten enden. Aus wissenschafts- wie philosophiegeschichtlicher Sicht wäre der Einfluß der Mathematik auf Ideen des Unendlichen zu untersuchen; angefangen bei Leibniz, bis hin zu Hegels Anmerkungen zur Infinitesimalrechnung in der *Wissenschaft der Logik*. Spiegelbildlich damit verbunden ist die Ein- und Durchführung von Statistik als Steuerungs- und Herrschaftswissen, wie sie in der politischen Ökonomie des 18. Jahrhunderts entsteht. Aus der Perspektive einer Geschichte ästhetischen wie aisthetischen Denkens bleibt die systematische Frage nach dem Verhältnis von künstlerischer Form und *oikonomia*. Dies wäre von Adam Smiths eigenem Ästhetik-Entwurf über einen *topos* wie den des künstlerischen Schöpfens der Ware bis hin zu der im Taylorismus so wichtigen »Bewegungsmelodie« des Arbeiters zu verfolgen.

Es ist eine der Grundthesen dieses Essays, daß es der Romantik aufgrund des von ihr selbst gewählten Primats der Unendlichkeit nicht gelingt, die im Entstehen begriffene Nationalökonomie nach den eigenen Maßgaben zu poetisieren. Es gab also keine progressive Universalökonomie, wohl aber eine hohe Sensibilität für die kulturell-wirtschaftlichen Umbrüche. Diese ist mindestens auf eine Stufe mit dem »prosaischen« Goetheschen Ökonomie-Verständnis der *Wahlverwandtschaften*¹³⁶ zu stellen. Klassik und Romantik beleuchten gewissermaßen in ihrem disparaten Verhältnis zur Welt sowohl Kopf wie Zahl¹³⁷ des *homo oeconomicus* in

einem wirtschaftlich wie politisch gegenüber England und Frankreich rückständigen und zersplitterten Land. Wie schon in der mit Gottsched beginnenden Literaturkritik und in der Selbsterfindung des deutschen Idealismus werden England und Frankreich zu beständigen Vergleichen herangezogen. In diesem Sinne müßte es also heißen:

Die Französische Revolution, die Wirtschaftslehre Adam Smiths und die englischen Banknoten sind die größten Tendenzen des Zeitalters.¹³⁸

Anmerkungen

- 1 Markus Schwing: *Romantische Theorie der Gesellschaft*, in: Helmut Schanze (Hg.): *Romantik-Handbuch*, Tübingen 1994, S. 527.
- 2 Ebd., S. 509.
- 3 Heinrich Heine: *Die Romantische Schule*, in: Heine: *Sämtliche Schriften*, hg. von Karl Pönbacher, 3. Aufl., München 1996, Bd. 3, S. 473.
- 4 Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München 2002, S. 256.
- 5 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1974, S. 384.
- 6 Schwing: *Romantische Theorie der Gesellschaft*, S. 514.
- 7 Wladyslaw Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst - Schönheit - Form - Kreativität - Mimesis - Ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt/Main 2003, S. 275.
- 8 Charles Baudelaire: *Was ist Romantik?*, in: Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 1, München-Wien 1977, S. 199.
- 9 Novalis: *Poeticismen* 74, in: Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs in 4 Bänden und einem Begleitband*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 3. Aufl., Stuttgart 1977, Bd. 2, S. 541. »Allmächtige Punkte« ist eine Referenz an Leibniz' Monadologie.
- 10 *Poeticismen* 105, in: Ebd., Bd. 2, S. 545.
- 11 *Blüthenstaub* 15, in: Ebd., Bd. 2, S. 416.
- 12 Baudelaire: *Was ist Romantik?*; ders.: *Das Verlangen nach dem Unendlichen*, in: Baudelaire: *Werke*, Bd. 1, S. 199, S. 59.
- 13 Immanuel Kant: *Werkausgabe in 12 Bänden*, Bd. VII: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Frankfurt/Main 1991, S. 300.
- 14 Ebd., Bd. X: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1974, § 28, 29; S. 184 f.
- 15 Bewußtsein des Unendlichen im Individuum ist das Gefühl des Erhabenen, »und dies ist, aus dem alle Philosophie hervorgeht«. Friedrich Schlegel: *Transcendentalphilosophie*, Hamburg 1991, S. 6 f.
- 16 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*, hg. von David Womersley, London 1998, S. 115. Deutsch: »Unendlichkeit besitzt eine Tendenz, welche die Gedanken mit jener Art genußvollen Schreckens erfüllt, die der genuinste Effekt und wahrste Test des Erhabenen ist.« Übersetzung S. G.
- 17 Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 8, S. 123. Im Original: »Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de

- la rêverie, le *moi* se perd vite!); elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.»
- 18 »Die unmittelbare Wahrnehmung erscheint als eine Erfahrung, in der die Subjektivität der Reflexion genussvoll enthoben und dem Spiel einer übermächtigen Objektivität (des Unendlichen, des Erhabenen, des Numinosen, der Differenz der Signifikanten etc.) ausgesetzt ist.«; Ernst Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004, S. 279.
- 19 Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München-Wien 1987.
- 20 Susan Sontag: *Notes On Camp*, in: *A Susan Sontag Reader*, New York 1982, S. 106. Deutsch: Jedwede Sensibilität, welche in die feste Form eines System gezwungen oder mit den rohen Werkzeugen des Beweises behandelt werden kann, ist keine Sensibilität mehr. Sie hat sich in eine Idee verhärtet. (Übersetzung S.G.)
- 21 *Fragmente* 53, in: Friedrich Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, Berlin-Weimar 1980, Bd. 1, S. 196. Im 145. Vers von Hölderlins *Hyperion* heißt es zur Einheit von Schönheit/Kunst/Religion und Philosophie: »Der Mensch, [...] der nicht wenigstens im Leben einmal volle lautere Schönheit in sich fühlte, wenn in ihm die Kräfte seines Wesens, wie die Farben am Irisbogen, in einander spielten, der nie erfuhr wie nur in Stunden der Begeisterung alles innigst übereinstimmt, der Mensch wird nicht einmal ein philosophischer Zweifler werden, sein Geist ist nicht einmal zum Niederreißen gemacht, geschweige zum Aufbau.« In: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Michael Knaupp, München 1992, Bd. 1, S. 685.
- 22 Vgl. Karl-Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt/Main 1989, S. 75.
- 23 Friedrich Schlegel: *Ideen* 81, in: Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, S. 273.
- 24 *Ideen* 3, in: Ebd., S. 263.
- 25 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Vorlesungen über die Methode (Lehrart) des akademischen Studiums*, hg. von Walter E. Ehrhardt, Hamburg 1990, S. 146.
- 26 Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Schiller: *Werke in fünf Bänden*, Berlin-Weimar 1969, . Bd. 1, S. 274.
- 27 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, Bd. 5: *Wissenschaft der Logik. Erster Teil - Die objektive Logik - Buch I*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 152 f.
- 28 Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1990, S. 25.
- 29 Hegel: *Werke*, Bd. 3: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/Main 1986, S. 575 f.
- 30 Ebd., S. 64.
- 31 Ernst Behler: *Zum Verhältnis von Hegel und Friedrich Schlegel in der Theorie der Unendlichkeit*, in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie (2)*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1993, S. 120.
- 32 Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 262.
- 33 Hegel: *Wissenschaft der Logik*, S. 121.
- 34 Ebd., S. 139.
- 35 Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 11: U-V, Basel 2001, S. 142.
- 36 Hegel: *Wissenschaft der Logik*, S. 169 f.
- 37 Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, S. 27; Hervorhebungen S. G.
- 38 Peter L. Oesterreich: *Ironie*, in: Schanze (Hg.): *Romantik-Handbuch*, S. 355.

- 39 *Kritische Fragmente* 54, in: Friedrich Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, Berlin-Weimar 1980, S. 173.
- 40 Vgl. Ernst Behler: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1989.
- 41 Wolfgang Heise: *Hölderlin: Schönheit und Geschichte*, Berlin-Weimar 1988, S. 486.
- 42 Oesterreich: *Ironie*, S. 359.
- 43 Sören Kierkegaard: *Gesammelte Werke*, 31. Abteilung: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, hg. von Emanuel Hirsch, 2. Aufl., Gütersloh 1991, S. 275.
- 44 Ebd., S. 278.
- 45 Ebd., S. 285.
- 46 Ebd., S. 309.
- 47 Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 63 f.
- 48 Ebd., S. 25.
- 49 Behler: *Zum Verhältnis von Hegel und Friedrich Schlegel in der Theorie der Unendlichkeit*, S. 121.
- 50 *Kritische Fragmente* 47, in: Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, S. 47.
- 51 Friedrich Schlegel: *Transcendentalphilosophie*, Hamburg 1991, S. 9.
- 52 *Hyperion*, 71. Vers, in: Hölderlin: *Werke*, Bd. 1, S. 645.
- 53 Zur Relation von Ästhetik und Religion im Deutschland des 18. und 19. Jahrhundert vgl. generell Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*.
- 54 Im 16. Vers des *Hyperion* ist dazu von der Natur als Tochter Gottes die Rede. Hölderlin: *Werke*, Bd. 1, S. 618.
- 55 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 276.
- 56 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, in: Schleiermacher: *Theologische Schriften*, Berlin 1983, S. 80, 126.
- 57 Ebd., S. 95.
- 58 *Ideen* 4, in: Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, S. 263.
- 59 *Ideen* 30, in: Ebd., S. 266.
- 60 Schleiermacher: *Über die Religion*, S. 176.
- 61 *Ideen* 98, in: Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, S. 275.
- 62 Schleiermacher: *Über die Religion*, S. 78.
- 63 *Allgemeines Brouillon* 782, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 420.
- 64 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, hg. von Horst D. Brandt, Peter Müller, Hamburg 1992, S. 290.
- 65 Schelling: *Vorlesungen über die Methode (Lehrart) des akademischen Studiums*, S. 139.
- 66 G.W.F. Hegel, F.W.J. Schelling und Friedrich Hölderlin: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in: Hegel: *Werke*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986.
- 67 Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, S. 299.
- 68 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst. Einleitung und allgemeiner Teil*, in: Werner Beierwaltes (Hg.): *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982, S. 151.
- 69 Heine: *Die Romantische Schule*, S. 367.
- 70 Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 276.
- 71 Schelling: *Philosophie der Kunst. Einleitung und allgemeiner Teil*, S. 218 f.
- 72 Ebd., S. 190 f., §38 und §40.
- 73 Heise: *Hölderlin: Schönheit und Geschichte*, S. 486. Zur allgemeinen historischen Kontextualisierung der deutschen Ästhetik vgl. Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion*, S. 275 f.

- 74 Schelling: *Philosophie der Kunst. Einleitung und allgemeiner Teil*, S. 233 f. Hervorhebungen S. G.
- 75 Dazu Novalis in Nummer 75 der *Poeticismen*: »Mathematische Prozesse – Rechnung des Unendlichen.«, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 541.
- 76 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 270.
- 77 Zu den internen Bedingungen, mit denen Diskurse ihre Kontrolle ausüben, siehe: Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/Main 1991, S. 17.
- 78 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil*, hg. von Rüdiger Bubner, Stuttgart 1995, S. 672.
- 79 Ebd., S. 49.
- 80 Heise: *Hölderlin*, S. 6.
- 81 Ebd., S. 10.
- 82 Heinrich Heine: *Zur Geschichte der Philosophie und Religion in Deutschland*, in: Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, S. 568.
- 83 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 307 f.
- 84 Vgl. dazu allgemein Joseph Vogl: *Ökonomie und Zirkulation um 1800*, in: *Weimarer Beiträge*, 1/1997.
- 85 Vgl. Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 63 f.; Klaus Hinrich Hennings: *Aspekte der Institutionalisierung der Nationalökonomie an deutschen Universitäten*, in: Norbert Waszek (Hg.): *Die Institutionalisierung der Nationalökonomie an deutschen Universitäten*, St. Katharinen 1988, S. 43 f.
- 86 Vgl. Adam Smith: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, hg. von Kathryn Sutherland, Oxford 1993, Buch I, S. 17 f.
- 87 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 315.
- 88 Niklas Luhmann: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1989, S. 64 f.
- 89 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 57.
- 90 Aristoteles: *Politik*, hg. von Franz F. Scharz, Stuttgart 1993, 1253b. Vgl. Hennings: *Aspekte der Institutionalisierung der Nationalökonomie an deutschen Universitäten*, S. 60 f.; Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 55. Vogl macht dies vor allem an Rousseaus *Abhandlung über die politische Ökonomie* und dessen Einträgen in der *Encyclopédie* fest.
- 91 Reiner Manstetten: *Das Menschenbild der Ökonomie. Der homo oeconomicus und die Anthropologie von Adam Smith*, Freiburg–München 2000, S. 39.
- 92 Zur frühen Diskussion zwischen Physiokraten und Smithianern in den *Ephemeriden der Menschheit* und im *Deutschen Museum* vgl. Anneliese Klingenberg: *Smith-Rezeption als ideologische Einleitung der Kunstperiode. Beziehungen von Ökonomie, Staatskritik und Kunstidee*, in: *Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Berlin 1982, S. 79 f.
- 93 Hermann Lehmann, Peter Thal: *Die Smith-Rezeption in Deutschland am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Peter Thal (Hg.): *Adam Smith gestern und heute. 200 Jahre ›Reichtum der Nationen‹*, Berlin 1976, S. 79.
- 94 Hermann Lehmann: *Zum Einfluß des ›Reichtums der Nationen‹ auf Ökonomen des deutschen Bürgertums*, in: *200 Jahre Adam Smith' ›Reichtum der Nationen‹*, Berlin 1976, S. 90.
- 95 Karl Graf Ballestrem: *Adam Smith*, München 2001, S. 187. Vgl. dazu auch die große in Kleists *Berliner Abendblättern* ausgetragene Debatte zwischen Christian Jakob Kraus und Adam Müller in der Darstellung von Heinz Dieter Kittsteiner: *Der Streit um Christian Jacob Kraus in den ›Berliner Abendblättern‹*. URL: <http://www.textkritik.de/vigoni/kittsteiner1.htm>, 27.9.2005.

- 96 Buch Iii in: Smith: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, S. 22. Deutsch: »Der Mensch ist ständig auf die Hilfe seiner Brüder angewiesen und irrt, wenn er glaubt, diese Hilfe durch Wohltätigkeit erfahren zu können. Er wird mit höherer Wahrscheinlichkeit überleben, wenn es ihm gelingt, ihre Eigenliebe zu seinen Gunsten zu nutzen und ihnen zu zeigen, daß sie zum eigenen Vorteil tun, was er von ihnen benötigt. Wer jemand anderem ein Geschäft jeglicher Art anbietet, verfährt genau so. »Gib mir dies, was ich will, und du sollst haben, was du willst, ist die Bedeutung eines solchen Angebots. Auf diese Art und Weise erhalten wir voneinander den weitaus größten Teil jener Dienste, die wir benötigen. Nicht vom Wohlwollen des Metzgers, Brauers oder Bäckers erwarten wir das, was wir zum Essen brauchen, sondern davon, daß sie ihre eigenen Interessen wahrnehmen. Wir wenden uns nicht an ihre Menschen-, sondern an ihre Eigenliebe, und wir erwähnen nicht die eigenen Bedürfnisse, sondern sprechen von ihrem Vorteil.« Übersetzung S. G.
- 97 Vgl. für eine genaue Analyse der Naturtriebe bei Smith im Rahmen eines Kampfes um gesellschaftliche Anerkennung Eleonore Kalisch: *Handeln in einer Gesellschaft von Zuschauern. Die Actor-Spectator-Beziehung im Denken von Adam Smith*, in: Joachim Fiebach, Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): *Spektakel der Moderne*, Berlin 1996, S. 84 f. Grundlegende Elemente sind Sympathie, Selbstfürsorge, natürliches Vergeltungsgefühl und natürliches Schuldgefühl.
- 98 Johann Georg Schlosser korrigiert bereits 1777 im *Deutschen Museum die Ökonomische Tafel* Quesnays, und führt den Begriff der »imaginären Waren« ein. Vgl. Klingenberg: *Smith-Rezeption als ideologische Einleitung der Kunstperiode*, S. 93. Vgl. auch Adam H. Müller: *Die Elemente der Staatskunst*, hg. von Jakob Baxa, 2. Halbband, Jena 1922, S. 33.
- 99 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Leben und Leben lassen. Ein Projekt für Buchhändler und Schriftsteller*, in: Lessing: *Werke*, Bd. 5: *Literaturkritik, Poetik und Philologie*, Darmstadt 1996.
- 100 Vgl. *Schillers Briefe in zwei Bänden*, 2. Aufl., Berlin-Weimar 1982, S. 171 f. Egon Friedell spricht in bezug auf Schiller nicht nur von bewunderungswürdiger Ökonomie, mit der er seine Vorhaben einteilte und realisierte, sondern auch von dessen publizistischem Kalkül: »Schiller schrieb an den Rand seiner dramatischen Entwürfe Aufstellungen über mutmaßliche Einnahmen und Ausgaben.« In: Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*, Bd. 2, München 1976, S. 876.
- 101 Vgl. Theodore Ziolkowski: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, Stuttgart 1992.
- 102 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 260.
- 103 *Allgemeines Brouillon* 1059, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 464.
- 104 Birger P. Priddat: *Produktive Kraft, sittliche Ordnung und geistige Macht. Denkstile der deutschen Nationalökonomie im 18. und 19. Jahrhundert*, Marburg 1998, S. 90 f.
- 105 *Fragmente* 116, in: Schlegel: *Werke in zwei Bänden*, S. 204.
- 106 *Poesie* 31, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 533.
- 107 *Teplitzer Fragmente* 63 (382 in durchgehender Numerierung), in: Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 606.
- 108 Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 105 f.
- 109 *Teplitzer Fragmente* 29 (348 in durchgehender Numerierung), in: Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 600.
- 110 *Fragmente und Studien, 1799/1800*, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 639.
- 111 Ziolkowski: *Das Amt der Poeten*, S. 11.

- 112 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 268.
- 113 Brief an Caroline Schlegel in Jena, geschrieben Freyberg 27.2.1799, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 4, S. 281.
- 114 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 266.
- 115 *Allgemeines Brouillon* 397, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 314.
- 116 Priddat: *Produktive Kraft, sittliche Ordnung und geistige Macht*, S. 109.
- 117 Luhmann: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, S. 16 f.
- 118 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 269.
- 119 »Daß das Geld nehmlich alle Dinge und Waaren repräsentiren, d.h. die Parthei jeder einzelnen Waare ergreifen kann, ohne doch je sich selbst in diese Waare leibhaftig zu verwandeln: das gehört zum Wesen des Geldes.« In: Müller: *Die Elemente der Staatskunst*, 2. Halbband, S. 149.
- 120 Müller: *Die Elemente der Staatskunst*, 1. Halbband, S. 434 f.
- 121 Müller: *Die Elemente der Staatskunst*, 2. Halbband, S. 110 f.
- 122 Ebd., 1. Halbband, S. 422.
- 123 Ebd., S. 366.
- 124 Ebd., S. 351 f.
- 125 Ebd., S. 379. Frauen als »Gegenstand des heftigsten Begehrens« sind natürlich keine Bürger; sie produzieren allerhöchstens den Menschen selbst und sind damit für die Erhaltung von Volk und Vaterland zuständig. Vgl. ebd., S. 370 f.
- 126 Ebd., S. 367; Adam Müller: *Versuche einer neuen Theorie des Geldes*, Jena 1922, S. 72, 160 f.
- 127 Ebd., S. 97. Vgl. auch die Bemerkung zur »tiefen göttlichen Ordnung« der Haushaltung auf S. 72.
- 128 *Blüthenstaub* 14: »Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich, Scheidung und nähere Selbstverbindung zugleich. Durch den Tod wird die Reduktion vollendet.«, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 2, S. 14.
- 129 Müller: *Versuche einer neuen Theorie des Geldes*, S. 66.
- 130 Ebd., S. 197.
- 131 Ebd., S. 129 f.
- 132 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 281.
- 133 Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, München 2001, S. 338–345.
- 134 Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 436.
- 135 *Allgemeines Brouillon* 554, in: Novalis: *Schriften*, Bd. 3, S. 362.
- 136 Vgl. Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 289 f.
- 137 Vgl. Jochen Hörisch: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*, Frankfurt/Main 1996, S. 13 f.
- 138 Anstelle des Originals: »Die Französische Revolution, Fichtes »Wissenschaftslehre« und Goethes »Meister« sind die größten Tendenzen des Zeitalters. I. . .«, *Fragmente* 216, in *Schlegel: Werke in zwei Bänden*, S. 214 f.

Stephan Kraft

Fortpflanzung als Staatsaktion

Kleists »Amphitryon« und die Heilige Familie

1. »Es sei. Dir wird ein Sohn geboren werden, / Dess' Name Herkules:« (III, 11, V. 2335 f.)¹, spricht Jupiter in der letzten Szene von Kleists *Amphitryon* zur Titelfigur, dem Feldherrn der Thebaner. Hierbei handelt es sich, wie bereits oft bemerkt wurde, um ein Echo des Matthäusevangeliums, in dem der Engel des Herrn Joseph verkündet: »Und sie wird einen Sohn gebären, des Namen sollst du Jesus heißen« (Mt 1,21, Lutherbibel).

Nicht nur an dieser Einzelstelle werden im *Amphitryon* griechischer Mythos und christliche Heilsgeschichte übereinander geblendet. Die Parallelen reichen wesentlich weiter, ja man kann sie als strukturbildende Elemente weiter Teile der Dramenhandlung bezeichnen: Die Jungfrau Alkmene² wird von einem Gott geschwängert. Die Beziehung zwischen ihr und ihrem Gatten Amphitryon scheint beendet, aber schließlich kann der Ehemann vom Gott durch die Geburt eines Kindes versöhnt werden, auch wenn dieser ihm dabei auferlegt – so zumindest ist es meine Lesart dieser Verse – seine Frau auch in Zukunft nicht anzurühren, also mit ihr eine sogenannte Josephsehe zu führen: »Sie wird Dir bleiben; / Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!« (III, 11, V. 2346 f.) Herkules, der aus der Verbindung von Alkmene und Jupiter hervorgegangene Sohn, wiederum ist ebenfalls göttlich. Die biblische Heilige Familie mit Jesus, Maria, Joseph und Gottvater im Hintergrund ist in Kleists *Amphitryon* damit vollzählig versammelt.³

In den ersten Rezeptionszeugnissen nach dem Erscheinen des Stücks im Jahre 1807 ist die Annahme, daß es sich hierbei um eine Bearbeitung der vorgeburtlichen Geschichte Jesu handelt, neben den allfälligen Vergleichen mit Molières *Amphitryon* die dominante:⁴ So schreibt am 25. Mai 1807 Adam Müller an Friedrich Gentz: »Der Amphitryon handelt ja wohl ebenso gut von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnis der Liebe überhaupt.«⁵ Im *Tübinger Morgenblatt* vom 3. Juni 1807 notiert Hans Karl Dippold: »ja der Sinn ist bei seiner herrlichen Tiefe so rein, daß man selbst die schönste und geheimnisreichste Mythe der christlichen Religion ohne allen Zwang darinnen finden mag.«⁶ Und Goethe, der diese Ebene des Kleistschen Stücks überhaupt nicht schätzte und die Behandlung des Amphitryonstoffs lieber auf das Thema der Identitätsspaltung und -findung begrenzt sehen wollte,⁷

diktierte Riemer am 14. Juli 1807: »Das Stück Amphitryon von Kleist enthält nichts Geringeres als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in die Überschatung der Maria vom Heiligen Geist.«⁸

Die ablehnende Reaktion gerade Goethes gegenüber diesem, wie er sich an anderer Stelle ausdrückt, »mystischen«⁹ Aspekt des Kleistschen *Amphitryon*, der die Forschung durch eine weitgehende Mißachtung dieses Aspekts bis heute gefolgt ist,¹⁰ macht deutlich, daß eine Überblendung von christlicher Heilsgeschichte und griechischem Mythos im literarischen Feld um 1800 keinesfalls unproblematisch war. Vor allem durch die Klassik winkelmannsch-goethescher Prägung wurde das antike Griechenland schließlich als lebens- und körperbejahendes Gegenmodell zur christlichen Tradition der Entsagung, Askese und Körperverneinung aufgebaut. Wenn nun Kleist seine Geschichte der Heiligen Familie ausgerechnet in diesen aus christlicher Warte höchst »unheiligen« Kontext versetzte und dem Untertitel »Ein Lustspiel nach Molière« damit gleichsam einen literalen Doppelsinn verlieh, konnte dies kaum ohne Folgen bleiben.

2. Spricht das Ehepaar Alkmene und Amphitryon über seine Sexualität, geht es dabei kaum um ihre Lust und ihr Vergnügen daran, sondern die beiden referieren vor allem auf die Kategorien der ehelichen Pflicht und Schuld. So wie Alkmene nach der Liebesnacht mit Jupiter, der in der Gestalt Amphitryons aufgetreten war, gegenüber ihrem tatsächlich erst jetzt eingetroffenen Ehemann:

Was? Mir wagst du zu leugnen, daß du gestern
Hier um die Dämm' rung eingeschlichen bist?
Daß du dir jede Freiheit hast erlaubt,
Die dem Gemahl mag zustehn über mich? (II, 2, V. 847 ff.)

- und etwas später:

Nach diesem Zeugnis, sonderbarer Freund,
Wirst du noch leugnen, daß du mir erschienst
Und daß ich meine Schuld schon abgetragen? (II, 2 V. 912 ff.)

Diese Aussagen und vor allem ihr Duktus sind jedoch, wie der Rezipient zu diesem Zeitpunkt bereits weiß, nur ein Teil der Wahrheit, denn Alkmene hat in der Nacht zuvor keinesfalls nur eine »Schuld [. . .] abgetragen«. Aus der entsexualisierten »Überschatung der Maria durch den Heiligen Geist«, wie Goethe sich angesichts der Transformationen dieses Geschehens in Kleists Text etwas schief ausdrückt, ist eine mehrfach als äußerst lustvoll alludierte, immerhin siebzehnstündige Liebesnacht geworden, wie es vor allem dem Charakter Jupiters auch viel eher entspricht. Diesem wiederum geht es jedoch keinesfalls nur um

den Körper Alkmenes – er will (so immer wieder wörtlich) ihre »Seele«.¹¹ Weiterhin, und auch das kann für eine Irritation sorgen, argumentiert Jupiter immer wieder mit dem vor allem für den Bereich der Sexualität christlich konnotierten Gegensatzpaar von Reinheit und Sünde, so zum Beispiel als er in Gestalt Amphitryons Alkmene davon zu überzeugen versucht, daß sie trotz der gemeinsam verbrachten Nacht mit ihm mit keinem Makel befleckt sei:

Und wär ein Teufel gestern dir erschienen,
Und hätt' er Schlamm der Sünd, durchgeiferten,
Aus Höllentiefen über dich geworfen,
Den Glanz von meines Weibes Busen nicht
Mit einem Makel fleckt er! (II, 5, V. 1282 ff.)

Die im christlichen Kontext verpönte Körperlichkeit dringt also im *Amphitryon* einerseits über das griechisch-antike Setting mit Macht in die Geschichte von der Heiligen Familie ein. Andererseits bleiben aber auch Kategorien der Pflicht, Schuld und Sünde weiterhin deutlich präsent und kontaminieren im Gegenzug den griechischen Mythos. Die Heilige Familie präsentiert sich hier also als zumindest ebenso widersprüchlich wie skandalös.

Was passiert nun, wenn man die Lektüre des Stücks konsequent an diesem neuen alten Zentrum ausrichtet? Ich glaube nicht, daß man damit zwangsläufig auf Abwege gerät, wie dies etwa Adam Müller und Hans Karl Dippold geschehen ist, als sie den *Amphitryon* enthusiastisch als ungebrochenes religiöses Weihespiel begrüßt haben. Denn um die christliche Religion geht es in Kleists Stück meines Erachtens nur am Rande, genauso wenig wie um das Für und Wider der Utopie eines freien Griechentums, sondern vor allem um die literarische Umsetzung und gleichzeitige Verstörung einer kulturellen Konfiguration, die zwar auf einer christlichen Basis aufbaut, sich aber von dieser bereits weitgehend gelöst hat. Der *Amphitryon* läßt sich, wie zu zeigen sein wird, gerade durch seine beschriebene doppelte diskursive Anbindung als ein paradoxes Ehe- und Familienstück vor dem Hintergrund der modernen Eheauffassung des 18. Jahrhunderts lesen.

3. Die Heilige Familie hat, wie Albrecht Koschorke in seinem kulturhistorischen Essay zu diesem Thema zeigen konnte,¹² über lange Zeiträume hinweg entscheidenden Einfluß auf die abendländische Ehe- und Familienauffassung gehabt. Auch – und das mag auf den ersten Blick irritieren – das aufklärerisch-bürgerliche Modell der Neigungsehe, das im 18. Jahrhundert an Bedeutung gewann, ist von diesem Komplex noch in seinem Innersten geprägt, der in seinem Kern aus einer Entsexualisierung des Zeugungsakts besteht, aus einer damit einhergehenden Virginisierung der Ehefrau, aus einer Spaltung der Vater-

position in einen immanenten und einen transzendenten Part und aus einer Sakralisierung des aus der Verbindung hervorgegangenen Kindes.¹³ Vor allem wurde versucht, durch das (meist nicht explizite) Heranziehen des Musters der Heiligen Familie die latente Immoralität und die Gefahr, sich in der Leidenschaft zu verlieren, die diesem Konzept der Liebesehe anhängen, diskursiv zu bändigen.

Auf der Seite der Frau geschah dies durch die Propagierung des Ideals der inneren Virginität. Wenn sich Mutterschaft schon nicht mit einer biologischen Jungfräulichkeit vereinbaren läßt, so sollte zumindest die Seele vom körperlichen Begehren unberührt bleiben. Dafür brauchte es einen Geschlechtsakt möglichst ohne sexuelle Erregung der Frau, am besten gleich in einem Zustand mentaler Abwesenheit, wie es dann später auch ganz offen als Ideal propagiert wurde.

Auf der männlichen Seite ist es zu einer diskursiven Spaltung zwischen dem Geliebten und dem Gatten gekommen, die es dem Mann erlauben sollte, sein Begehren mit der Achtung vor der Frau in Einklang zu bringen, also mit seiner geliebten Frau zusammen zu sein, ohne seine Gattin zu verunreinigen. Auf der einen Seite steht der verinnerlichte, ins Göttliche verschobene Geliebte, also eine Art Himmelsbräutigam, und auf der anderen Seite der vor allem um seine erotische Potenz gebrachte rechtliche Ehemann, dem damit die Josephsrolle zugewiesen wird. Durch dieses Sublimierungsprogramm wird Sexualität in der Ehe, vor allem eine lustvoll gelebte, praktisch eskamotiert und aus dem öffentlichen Diskurs verdrängt.

Kleist hat die hier nur kurz skizzierten Vorgaben mehrfach zu seinem Thema gemacht, wobei – fast schon erwartungsgemäß – keine dieser Varianten glatt aufgeht. Die Frage nach der inneren Virginität steht im Mittelpunkt der offensichtlichsten Aufnahme dieses Komplexes, der *Marquise von O. . .*,¹⁴ um die Vater-Sohn-Achse und ihre mörderischen Konsequenzen geht es in der dunkelsten Umsetzung des Themas, in der Erzählung *Der Findling*¹⁵, und die Probleme der diskursiven Spaltung des männlichen Parts schließlich werden eben im *Amphitryon* diskutiert.¹⁶

4. In der bürgerlichen Liebesehe wird, insofern sie eine säkulare Transformation der Heiligen Familie darstellt, das sie begründende Begehren also unsichtbar gemacht, ein Begehren, das natürlich niemals wirklich verschwunden ist und das von Kleist im Fall des *Amphitryon* vor allem über die Verbindung mit dem griechischen Mythos wieder zurück ins Spiel gebracht wird.

Die Ehe von Alkmene und Amphitryon ist zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlung des Stücks einsetzt, noch nicht vollzogen worden. Amphitryon hat seine Frau nicht berührt, weil er erst auftragsgemäß alle von Alkmenes Vater geforderten Heldentaten ausführen und vor allem den Tod ihrer Brüder rächen mußte. Der Genuß ist – wie es sich sowohl für einen mythischen Helden als

auch für einen bürgerlichen Hausvater gehört – auf die Zeit nach der Pflichterfüllung verschoben. Als er dann schließlich nach langen Kämpfen nach Hause kommt und in seine Rechte treten will, ist seine Position bei Alkmene durch sein anderes, das Jupiter-Ich bereits besetzt.

Die diskursive Verdopplung ihrer Instanz in der Ehe soll den Männern eigentlich ermöglichen, tugendhaft und vernünftig mit ihren eigenen Frauen zu schlafen, sie also – mit anderen Worten – möglichst dezent zu vergewaltigen. Doch das funktioniert nur so lange, wie die Frau das Spiel mitspielt – besser gesagt: eben nicht mitspielt. Und Alkmene, das dürfte bereits deutlich geworden sein, hat durchaus ihre Probleme mit der ihr von ihren Partnern zugewiesenen Rolle der entsexualisierten Maria.¹⁷ Schon durch ihr erstes durch ein Ausrufezeichen hervorgehobenes »Ach!« im ersten Akt, das als sexuelle Lockung an den Gott zu verstehen ist, überschreitet sie die Grenzen ihrer Rolle:

Alkmene: So willst du fort?
Nicht diese kurze Nacht bei mir, Geliebter,
Die mit Zehntausend Schwingen fleucht, vollenden?
Jupiter: Schien diese Nacht dir kürzer als die andern?
Alkmene: Ach! (I, 4, V. 503 f.)

Und ihr Schlußwort in dieser Szene macht klar, daß in ihrer Nacht mit dem göttlichen Liebhaber genau das eingetreten ist, was bei einer ehelichen Beiwohnung nicht passieren sollte: »Er ist berauscht, glaub' ich. Ich bin es auch.« (I, 4, V. 511) Das ungezügelte Begehren mündet hier in einen Vernunft und Sinne vernebelnden Rausch, der durch das Konzept der Heiligen Familie ja gerade vermieden werden sollte.

Jupiter ist es, der die Konstellation der Heiligen Familie in seiner Rede am explizitesten vertritt und von Alkmene einfordert, diese aber gleichzeitig durch seine konkrete Anwesenheit und sein Verlassen der Position des entfernten Geliebten wieder aufbricht. An der Gespaltenheit gerade dieser Figur werden die Paradoxien, die durch die gegenseitige Kontamination von griechischem Mythos und christlicher Heilsgeschichte in den Text gebracht werden, besonders deutlich.

Seine Herabkunft auf die Erde motiviert er als Rache für eine Verfehlung Alkmenes, die vor seinem Kultbild in Wirklichkeit Amphitryon angebetet habe (vgl. II, 5, V. 1452 ff.). Dabei ist es nun gerade nicht so, daß der Gott für sich »schuldige Verehrung« und »Ehrfurcht« verlangt und nun empört ist, weil Alkmene in ihn die Züge des geliebten Gatten projiziert. Er selbst will bei Alkmene die Position des Geliebten einnehmen, der wegen der Untreue seiner Liebsten, die ihn in ihrem Gefühl mit ihrem eigenen Gatten zu betrügen droht, nun auf Rache sinnt:

Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
Was gibt der Erdenvölker Anbetung
Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm. (II, 5, V. 1519 ff.)

Die Ehrfurcht kann ruhig weiterhin dem Gatten Amphitryon, seinem immanenten Double zukommen. Alkmene willigt zwar gegenüber Jupiter, den sie hier weiterhin für ihren Gatten Amphitryon hält, ein, dem Gott in Zukunft »auf das innigste [zul gedenken« (II, 5, V. 1477), geht aber letztlich auf die von ihm eingeforderte und der Konstellation der Heiligen Familie gemäße Verteilung von Liebe und Ehrfurcht nicht wirklich ein:

Alkmene: Läßt man die Wahl mir -
Jupiter: Läßt man dir -?
Alkmene: Die Wahl, so bliebe meine Ehrfurcht ihm,
Und meine Liebe dir, Amphitryon. (II, 5, V. 1537 ff.)

Gegen die Hartnäckigkeit der Weigerung Alkmenes, wunschgemäß zwischen Gatten und Geliebtem zu trennen, scheint Jupiter letztlich keine Chance zu haben; er kommt in der Diskussion mit ihr über Scheinerfolge nicht hinaus.

Vordergründig werden Alkmene und ihr einheitliches Gefühl positiv gegenüber den »zerrissenen« Männern herausgehoben. Allerdings ist dieses Lob höchst zweischneidig: Denn gleichzeitig wird hier der naiv und »natürlich« liebenden Frau auch die Fähigkeit abgesprochen, wie die Männer eine durchaus als kulturelle Leistung zu verstehende Identitätskrise zu durchleben, die ja gleichzeitig auch ein gewisses Vermögen der Selbstreflexion impliziert.

Bei genauerem Hinsehen sind aber auch bei Alkmene die Signale weniger eindeutig: Einerseits weigert sie sich zwar vehement, die Trennung zwischen dem Gatten und dem Geliebten zu akzeptieren, andererseits turtelt sie mit Jupiter verliebt herum, während in ihren Gesprächen mit Amphitryon, wie bereits erwähnt, über ihre Ehe vor allem in Rechtstermini gesprochen wird. Zumindest sprachlich vollzieht sie also die von Jupiter eingeforderte Trennung der Sphären durchaus nach.¹⁸

Signifikant für ihre Weigerung, etwas anzuerkennen, was sie doch eigentlich weiß, ist vor allem ihre Rede in Szene I, 4:

Nicht daß es mir entschlüpft
In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten,
Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann;
Doch da die Götter Eines und das And're
in dir mir einigten, verzeih ich diesem
Von Herzen gern, was der vielleicht verbrach. (I, 4, V. 488 ff.)

Gefühlsmäßig ist Alkmene dabei tatsächlich mehr am Geliebten interessiert als an der öffentlichen Person des Gatten. Das wird schon in ihrer Träumerei zu Beginn dieser Szene deutlich:

Amphitryon! So willst du gehn? Ach, wie
So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter!
Wie gern gäb ich das Diadem, das du
Erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin,
Um eine niedre Hütte eingesammelt.
Was brauchen wir, als nur uns selbst? (I, 4, Vers 423 ff)

Daß sie sich in der Schlußszene in einem Zustand höchster Verwirrung dann doch für den Geliebten Jupiter entscheidet, ist deshalb eigentlich nur folgerichtig. Ihr Gefühl, das Jupiter zuvor einmal »unfehlbar« (II, 5, V. 1290) genannt hat, hat sie hier tatsächlich nicht getrogen.

Gegenüber Amphitryon hat Jupiter durch die Liebesnacht mit Alkmene ein Faustpfand in der Hand, mit dem es ihm schließlich gelingt, über seinen inneren Gegenpart zumindest für einen Moment zu triumphieren. Nachdem ihm dies in der Anerkennung durch Alkmene gelungen ist, gibt er sich zu erkennen und überläßt dem rechtmäßigen Gatten wieder das Feld. Er muß es auch, denn er wäre über diesen temporären Erfolg niemals herausgekommen, denn daß der Geliebte die Position ihres Partners ganz übernimmt, ist zwar Alkmenes geheimer Wunsch, wenn sie schon nicht beides auf einmal haben kann; in seine Erfüllung hätte sie aber sicher nicht eingewilligt – so weit ist sie dann doch immer noch auf der Ebene der bewußten Reflexion die tugendhafte Ehefrau. Die beiden Kraftzentren der Lustverneinung und -bejahung in diesem Stück stehen sich bei Alkmene damit als Wunsch und Norm gegenüber.

In der Schlußszene wird das doppelbödige Spiel, das hier mit den Instanzen des Gatten und des Geliebten getrieben wird, besonders durch die Begriffe des »Anerkennens« und des »Erkennens« auf die Spitze getrieben, wobei bei letzterem immer wieder auch die biblische Bedeutung durchschimmert. »Der ist's, den seine eigne Frau erkennt.« (III, 11, V. 2192), gibt der erste Oberste als Parole aus und damit gleich den latent paradoxen Ton an. Einer der typischen Kleistschen Sätze, die klüger scheinen als die Figuren, die sie aussprechen, folgt dann als Höhepunkt dieses Sprachspiels nur wenig später durch Amphitryon selbst:

Sie anerkennt ihn nicht, ich wiederhol's!
– Wenn sie als Gatten ihn erkennen kann,
So frag' ich nichts danach mehr, wer ich *bin*: (III, 11, V. 2203 ff)

»Wenn sie als Gatten ihn erkennen kann« – wenn sie also nicht nur mit Jupiter geschlafen hat, sondern auch mit ihm als ihrem Gatten geschlafen hat, dann ist tatsächlich eine der beiden männlichen Positionen überflüssig geworden – Amphitryon befürchtet, daß es seine eigene ist, Alkmene dagegen hofft, daß es die des entfernten Seelenbräutigams sein wird, doch die Männer werden schließlich in ihrem Schlußkompromiß dafür sorgen, daß sie beide als Instanzen erhalten bleiben können.

Denn anders als Alkmene fügt sich Amphitryon selbst nach seiner anfänglichen Empörung relativ schnell in die Konsequenzen seiner Rolle des ›schuldigen verehrten Ehemanns und Hausvaters Joseph ein. In Szene III, 1 hört man ihn noch klagen:

Jetzo wird man
Die Ehemänner brennen, Glocken ihnen,
Gleich Hämmeln um die Häse hängen müssen. (III, 1, V. 1687 ff)

Als er sich vor der finalen Szene mit Jupiter ein Unterscheidungszeichen geben will, erledigt er diese Operation gleich selbst und knickt seine Helmfeder um. Vom anwesenden Volk wird diese der Komik nicht entbehrende Geste der Selbstkastration mit blankem Entsetzen aufgenommen: »Oh! Oh! Was machst du? laß die Feder ganz«. (III, 10, V. 2126) Zum Schluß wird er von Jupiter dann noch einmal ausdrücklich auf seine zukünftige Rolle eingeschworen: »Sie wird Dir bleiben; / Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!« (II, 11, V. 2346 f)

5. Am Ende erscheint das Stück von der bürgerlichen Heiligen Familie als ein krudes und durchaus verlachenswertes Männertheater, das auf die Größe eines antiken Mythos und einer Staatsaktion aufgeblasen wurde – ein Männertheater wohlgerichtet auf Kosten der Frau.¹⁹ Gegen Alkmenes Willen ziehen die beiden männlichen Instanzen am Ende, obwohl sie selbst durch den Gang der Ereignisse gehörig durcheinandergeschüttelt worden sind, das Spiel mit der Heiligen Familie wieder konsequent durch. Amphitryon erscheint zwar als gehörnter Ehemann und Jupiter als betrogener Betrüger, doch der göttliche Liebhaber kann den Gatten durch die von ihm eingeforderte Geburt des heiligen Sohnes bestechen und damit das Unheilige, das geschehen ist, für ihn vergessen machen. Deutlich wird gerade durch diese geradezu schwankhaften Elemente auch, daß die komischen Elemente im *Amphitryon*, vor allem wenn man den Blick – wie hier geschehen – konsequent auf die körperliche Ebene innerhalb der Götter- und Königshandlung lenkt, keineswegs auf die komplementären Geschehnisse um die Dienerfigur Sosias beschränkt sind.²⁰

Alkmene bleibt letztlich nur ihr »Ach!« (III, 11, V. 2362), das unter diesen Vorzeichen auch als resigniertes Echo des lüstern-lustvollen »Ach!« (I, 4, V. 507)

aus dem ersten Akt gelesen werden kann. Das Schicksal Mariens, das die Männer der zukünftigen Mutter des Herkules zugeordnet haben, ist für sie, die nach dieser Art von Tugend gar nicht gestrebt hat, unausweichlich.

Kleist's *Amphitryon* zeigt, daß das Ideal einer entsexualisierten Liebesbeziehung nicht funktionieren kann. Was Alkmene und Amphitryon passiert ist, kommt in den besten Familien vor – nicht zuletzt und vor allem in heiligen. Das Konzept der aufgeklärten Heiligen bürgerlichen Ehe wird von diesem Text, der über die Aktivierung eines griechischen Parallelmodells seine Resexualisierung betreibt und dadurch das Verdrängte zurück ins Zentrum holt, in seiner ganzen Paradoxie sichtbar: Unter den skizzierten Vorgaben ist ein Vollzug der Ehe, wenn er keine Vergewaltigung durch den Ehemann sein soll, letztlich nur als Bruch derselben mit dem Liebhaber denkbar.

Anmerkungen

- 1 Stellen aus dem *Amphitryon* werden nach folgender Ausgabe zitiert: Heinrich von Kleist: *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Moliere*, in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 1: *Dramen 1802-1807*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1991, S. 377–461.
- 2 Zumindest ist sie dies nach der Darstellung des für Kleist grundlegenden *Mythologischen Lexikons* von Benjamin Hederich zu diesem Zeitpunkt noch. Vgl. *Benjamin Hederichs [...] gründliches mythologisches Lexikon [...] zu besserem Verständnisse der Schönen Künste und Wissenschaften [...] sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehret und verbessert von Johann Joachim Schwabe [...] Leipzig 1770*, Sp. 178–180 (Art.: Alkmene) und 239–241 (Art.: Amphitryon).
- 3 Peter Szondi verweist auf ein 1621 erschienen lateinisches Amphitryondrama von Johannes Burmeister: *M.A. Plauti Benati sive Sacri Mater-Virgo: Comedia prima ex Amphitruone [...] inversa / John. Burmeistero [...] Recensente*, – Lunenburga 1621, in dem die enge Beziehung zwischen den Geburts geschichten von Herkules und Jesus ganz explizit gemacht wird. Vgl. Peter Szondi: *Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser*, in: Szondi: *Lektüren und Lektionen*, Frankfurt/Main 1973, S. 168 f.
- 4 Zur Rezeption direkt nach dem Erscheinen vgl. Hinrich C. Seebas Kommentar zum *Amphitryon*. in: Kleist: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, vor allem S. 869–879: Wirkung.
- 5 Zitiert nach Wolfgang Wittkowski: *Heinrich von Kleists »Amphitryon«*. *Materialien zur Rezeption und Interpretation*, Berlin–New York 1978, S. 56.
- 6 Zitiert nach ebd., S. 57.
- 7 Vgl. dazu auch Goethes Tagebucheintrag vom 13. Juli 1807: »Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryons ging auf die Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung. [...] Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten, also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung. [...] Der gegenwärtige, Kleist, geht bei den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus. // Höchst wahrscheinlich ist bei den Alten keine Hauptszene zwischen Jupiter und Alkmene vorgekommen, sondern die Hauptmotive fielen zwischen den beiden Sosien und Amphitryon. Die Situation zwi-

- schen Amphitryon und Alkmene enthält eigentlich kein dramatisches Motiv.« Zitiert nach ebd., S. 59. Weitere Rezeptionszeugnisse Goethes ebd., S. 59 f. Zu Goethes Aufnahme des Stücks vgl. auch Justus Fetscher: *Verzeichnungen. Kleists »Amphitryon« und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal*, Köln–Weimar–Wien 1998, S. 231–235.
- 8 Zitiert nach Wittkowski: *Kleists »Amphitryon«*, S. 59. Goethe fährt kritisch fort: »So ist's in der Szene zwischen Zeus und Alkmene. Das Ende aber ist klattrig. Der wahre Amphitryon muß es sich gefallen lassen, daß ihm Zeus diese Ehre angetan hat. Sonst ist die Situation der Alkmene peinlich und die des Amphitryon zuletzt grausam.«
- 9 Tagebucheintrag vom 15. Juli; zitiert nach ebd., S. 60.
- 10 Die wenigen Forschungsbeiträge, die näher auf diesen konkreten religiösen Subtext eingegangen sind, haben in der Regel, ausgehend vom *Amphitryon*, vor allem Reflexionen zu Kleists allgemeinem Verhältnis zur Religion angestellt. Dies gilt etwa für Hans-Jürgen Schrader, der sich dieses Themas mit religionskritischer Stofbrichtung angenommen hat. Vgl. Hans-Jürgen Schrader: *Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists »Amphitryon«*, in: *Antiquitates Renatae. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag*, hg. von Verena Ehrlich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader, Martin Stern, Würzburg 1998. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang noch Uvo Hölscher, der aus altphilologischer Perspektive die antike Vorstellung der doppelten Vaterschaft von Gott und Mensch in Ägypten, Griechenland und dem jüdischen Kulturkreis nachgezeichnet hat. Vgl. Uvo Hölscher: *Gott und Gatte. Zum Hintergrund der »Amphitryon«-Komödie*, in: *Kleist-Jahrbuch 1991*.
- 11 Jupiter benutzt den Begriff gegenüber Alkmene allein fünfmal in der Szene II, 5, und dann nochmals in Szene II, 11.
- 12 Vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt/Main 2000.
- 13 Vgl. zu diesem Komplex ebd., bes. S. 168–202.
- 14 Vgl. dazu bereits ebd., S. 195–202.
- 15 Beim *Findling* handelt es sich um die abgründigste und ihr zerstörerisches Potential am radikalsten umsetzende Thematisierung der Heiligen Familie durch Kleist. In einigen wenigen Stichpunkten seien hier nur die wichtigsten Parallelen genannt: Antonio Piachi ist in zweiter Ehe mit einer deutlich jüngeren Frau verheiratet, und er ist impotent. Sein Ziehsohn Nicolò wird ihm mit den Worten übergeben, er sei »Gottes Sohn«. (Heinrich von Kleist: *Der Findling*, in: *Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3: *Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/Main 1990, S. 266) Seine zweite Frau ist und bleibt durch seine Impotenz Jungfrau und war früher einem jungen Mann verbunden, der sie einst gerettet hat und später an den Folgen dieser Tat gestorben ist. Dieser entrückte Geliebte wird nun von ihr an einer Art Privaltar kultisch verehrt. Der Findling Nicolò steht aus zwei Gründen in einem besonderen Verhältnis zu diesem Toten: Zum einen sieht er seinem Porträt zum Verwechseln ähnlich, zum anderen ist seine Name ein Anagramm des Namens des Toten: Colino. In der Semantik der Erzählung wird Nicolò also als Wiedergänger oder Sohn Colinos präsentiert – sein Verhältnis zu Colino entspricht damit letztlich dem von Jesus zu Gott innerhalb der Dreieinigkeit. Als Liebhaber versucht er sich an die Stelle des Verstorbenen zu setzen. Antonio Piachi, der Joseph dieser Erzählung, ist allerdings nicht bereit, seine Maria dem Sohn und Geliebten zu überlassen und schlägt brutal zurück. Nicolò erscheint hier als ein pervertierter Heiland, als ein Unheilsbringer, der die Institution Familie restlos vernichtet. Er ist aber nicht nur das Gegenbild zu Jesus, sondern

gleichzeitig in der Forderung, für seine Nachfolge sämtliche Familienverbindungen zu zerstören, auch seine radikale Steigerung: »Und wer verläßt Häuser oder Brüder oder Schwestern oder Vater oder Mutter oder Weib oder Kinder oder Äcker um meines Namens willen, der wird's hundertfältig nehmen und das ewige Leben ererben.« (Mt 19,29, Lutherbibel)

Eine pervertierte Christusfigur findet sich auch im *Prinzen Friedrich von Homburg*: Der Prinz imaginiert in der fünften Szene des dritten Akts, in der er die Kurfürstin um Beistand bittet, seine Verurteilung noch abzuwenden, die Zukunft Natalies nach seinem eigenen Rückzug von ihr und aus der Welt des Hofes. Sie soll in ein Jungfrauenstift gehen, sich einen ihm selbst gleichenden »Knaben, blondgelockt wie ich« (III, 5, V. 1047) suchen und ihn aufziehen. Während Natalie hier als jungfräuliche Mutter natürlich in die Marienposition rückt, stellt das Kind wiederum eine Negation des Heilands dar, der, wie der Prinz antizipiert, »den Sterbenden die Augen schließt« (III, 5, V. 1051), statt sie wie der Gottessohn den bereits Gestorbenen wieder zu öffnen. Prinz Friedrich nimmt am ehesten die Position Gottes ein, wie vor allem sein biblisch gefärbter Anweisungston gegenüber Natalie in dieser Passage nahelegt. Die Josephsrolle ist in dieser kurzen Träumerei, die im Stück Episode bleibt, nicht besetzt, wenn nicht wiederum durch den Prinzen, der, fern von Natalie und ihrem Sohn, arbeiten will, »als wärs für Weib und Kind« (III, 5, V. 1033), und somit eine Art verhinderten Nährvater abgibt. Alle Zitate nach Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 2: *Dramen 1808-1811*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1987, S. 608 f.

- 16 Dazu, wie weit dieser Themenkomplex bei Kleist reicht, hier noch einige ergänzende Bemerkungen: Auch in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* spielt die Heilige Familie eine Rolle. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, daß die Mittelszene mit der idyllischen Beschreibung der Situation der Flüchtenden Gemälden mit dem Thema »Die Heilige Familie auf der Flucht« nachgebildet ist. Zu den möglichen bildlichen Vorlagen Kleists vgl. Hans-Jürgen Schrader: *Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists »Erdbeben«*, in: *Kleist-Jahrbuch 1991*, S. 46, Anm. 30. In dieser Erzählung allerdings bildet die Heilige Familie im Gegensatz zum *Findling*, zur *Marquise von O...* und zum *Amphitryon* in erster Linie ein positives Gegenmodell zu den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft. Vgl. dazu Bernhard Rieger: *Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists*, Frankfurt/Main-Bern-New York 1985, S. 187-198. So auch noch bei Bernhard Greiner: »*Das Erdbeben in Chili*«. *Der Zufall als Problem des Erzählens*, in: Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen, Basel 2000. Eine Marienähnlichkeit in einem weiteren Sinne findet sich auch noch bei einigen anderen weiblichen Figuren in den Texten Kleists, etwa bei Toni in der *Verlobung in St. Domingo* und Littgarde im *Zweikampf*. Vgl. Schrader: *Der Christengott in alten Kleidern*, S. 199 f. Und das Thema der keuschen Befruchtung spielt außer in der *Marquise von O...* auch noch in der *Penthesilea* eine nicht unbedeutende Rolle: »*Penthesilea nach einer Pause*: So oft, nach jährlichen Berechnungen, / Die Königin, was ihr der Tod entraf, / Dem Staat ersetzen will, ruft sie die blühndsten / Der Frau, von allen Enden ihres Reichs, / Nach Themiscyra hin, und fleht, im Tempel / Der Artemis, auf ihre jungen Schöße / Den Segen keuscher Marsbefruchtung nieder.« (Erstdruck, Szene 15, V. 2033) Zitiert nach: Heinrich von Kleist: *Penthesilea*, Erstdruck, in: Kleist: *Sämtliche Werke*, hg. von Klaus Müller-Salget, Bd. 2, S. 217.

- 17 Eine kleine Theorie der »Marienmalerei«, die sich mit der Zeichnung Alkmenes in diesem Stück kurzschließen läßt, entwirft Kleist in dem kurzen Text *Brief eines Malers an seinen Sohn* (in: *Sämtliche Werke*, hg. von Klaus Müller-Salget, Bd. 3, S. 544.). Ein Sohn hat seinem Vater von seinen Problemen beim Malen von Madonnen berichtet, bei dem es ihm regelmäßig an der eigenen Andacht mangelt. Der Vater rät ihm nun, die Madonnenmalerei weniger mit Andacht als vielmehr mit »Lust am Spiel« (ebd.) in Angriff zu nehmen: »Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor.« (Ebd.) Das in diesem Zusammenhang etwas verwunderliche Beispiel, das er für seine These anbringt, führt nun, wenn man es einmal sehr konkret und nicht im übertragenen, poetologischen Sinn liest, direkt zu Besonderheiten der Zeichnung der Marienfigur Alkmene im *Amphitryon*: »Der Mensch, um Dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert l. . l.« (Ebd.) Kleist verknüpft hier assoziativ die Themen der Madonnenmalerei und des illegitimen Zeugens von Söhnen miteinander. Alkmene ist im vorliegenden Stück als Marienfigur sicher nicht mit übertriebener Andacht gezeichnet und wird im *Amphitryon* tatsächlich zu so etwas wie einem »in einer Sommernacht l. . l ohne weiteren Gedanken« geküßten »Mädchen«. Und der illegitime Sproß ist, wie es der Vater dem Sohn prophezeit, wirklich ein Kind »zwischen Erde und Himmel«, nämlich ein Halbgott.
- 18 Vgl. dazu auch Helmut Arntzen: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München 1968, S. 225 ff.
- 19 Vgl. dazu auch Bernhard Greiner: *Komödie der Männer? Tragödie der Frau? Die Rückwendung der Komödie in ihren dionysischen Ursprung in Kleists »Amphitryon«*, in: Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992.
- 20 Resultiert die Komik in der Amphitryonhandlung vor allem aus der zwangsläufigen Rückkehr des in der bürgerlichen Gesellschaft verdrängten Körpers, so gilt dies für die Komplementärhandlung um Sosias und Charis natürlich nicht. Für sie als Diener beziehungsweise Sklaven gelten die Regeln der bürgerlich-sublimierten Ehe nicht oder zumindest nicht im gleichen Maße. Die Beziehung der beiden gründet folgerichtig gerade auf der Körperlichkeit. Doch stellt auch dies letztlich kein positives Gegenmodell dar, denn nach dem zwangsläufigen Erlöschen des Begehrens hat ihre Partnerschaft letztlich keine Grundlage mehr. Auch wenn das skizzierte Ehemodell in der Amphitryonhandlung nicht ohne das durch sie verdrängte Begehren funktioniert, somit Paradoxien eingehen muß und auf einer Selbsttäuschung aufbaut, ist es hier doch nicht vollständig verabschiedet: Denn eine auf dem Begehren aufbauende Liebesbeziehung funktioniert auf Dauer genauso wenig oder sogar noch weniger.

Benedikt Descourvières

Der Wahnsinn als Kraftfeld

Eine symptomatische Lektüre zu Georg Büchners Erzählung »Lenz«

I. Einleitung. – »Und sie kamen auf die Gegenseite des Meeres in das Land der Gerasener. Und da er herauskam aus dem Boot, gleich begegnete ihm aus den Grabstätten ein Mensch mit einem unreinen Geist. Der hatte seine Wohnung in den Grabkammern; und nicht einmal mit einer Kette konnte ihn bisher jemand binden; zwar hatte man ihn schon häufig mit Fußfesseln und Ketten gebunden, doch waren die Ketten von ihm zerrissen und die Fußfesseln durchgescheuert worden; und niemand vermochte, ihn zu bändigen. Und allezeit, nachts und tags, in den Grabstätten und auf den Bergen, schrie er herum und schlug sich selbst mit Steinen. Und da er Jesus sah, lief er von weitem herbei und huldigte ihm und schrie mit lautem Ruf: ›Was ist zwischen mir und dir, Jesus, Sohn Gottes, des Höchsten? Ich beschwöre dich bei Gott: Quäle mich nicht!‹ Er hatte ihm nämlich gesagt: ›Fahre aus, unreiner Geist, aus dem Menschen!‹ Und er fragte ihn: ›Was ist dein Name?‹ Und er sagte ihm: ›Legion ist mein Name, denn viele sind wir!‹ Und er bat ihn vielmals, daß er sie nicht fortschicke außerhalb des Landes. Es war aber dort bei dem Berg eine große Schweineherde am Weiden. Und sie baten ihn: ›Banne uns in die Schweine, daß wir in sie einfahren!‹ Und er gestattete es ihnen. Und ausgefahren, fuhren die unreinen Geister in die Schweine ein, und die Herde stürmte den Steilhang hinab in das Meer, etwa zweitausend, und sie ersoffen im Meer.«¹

Bereits diese fast zwei Jahrtausende alte Perikope aus dem Markus-Evangelium thematisiert den Wahnsinn als Besessenheit von einem zwar unfaßbaren, aber sehr wirksamen und starken Drängen. Der Gerasener ist seiner Sinne kaum noch Herr, und die bescheidenen Therapieversuche seiner Mitmenschen sind gescheitert. Die Perikope bezeichnet die Krankheit als Dämon, der den Menschen besetzt hält. Jesus erkennt den Grund des Übels, lehnt jedes Gespräch mit den Verursachern ab und verweist diese ausgerechnet in die Schweineherde, die ihrerseits keine Versammlung friedlicher Kreaturen darstellt, sondern das dominante sozio-ökonomische Produktionsmittel der Region. Die biblische Befreiungstat Jesu manifestiert sich einerseits in der unmittelbaren Heilung des Besessenen und andererseits in der mittelbaren Zerstörung der ungerechten Verhältnisse, die schon durch die hohe Zahl der Schweine augenscheinlich wird. Der Dämon signalisiert in dieser Sequenz die Notwendigkeit, einen Zustand zu verändern, der die Menschen gefangenhält.

In Georg Büchners *Lenz* wird keine Befreiungstat geschildert, keine Heilung präsentiert, wohl aber der Wahnsinn als Forderung nach einer dringend notwendigen Veränderung der bestehenden Situation. Die Erzählung *Lenz* gibt bis in die jüngste Forschung hinein Anlaß zu kontroversen Diskussionen um die literarische Darstellung von Depression, Melancholie und Schizophrenie. Grundlage dafür ist die grundsätzliche Übereinstimmung darüber, daß *Lenz* als kritische Psychopathographie eingeschätzt wird: »In dem Fragment *Lenz* führt Georg Büchner eben diese psychisch-geistige Krankheit vor, deutet die Syndrome an, entwirft ein vielseitiges Psychogramm dieses Martyriums, von der Deutungsmethode her durchaus objektiv-sachlich, aber eindeutig mit humaner Tendenz und Parteilichkeit.«²

Lenz wird gleichermaßen als »definierbares psychopathographisches Krankheitsbild«³, als pathologisches Phänomen der Selbst-Entfremdung des Menschen mit den Effekten Angst und Wahnsinn⁴, als eindrucksvolle Psychiatriekritik⁵ und als Kritik am »patriarchalisch[en] Gefüge von Familie, Religion und Priesteramt«⁶ gelesen. Die Vielfalt der Forschungsansätze artikuliert zwei grundsätzliche Annahmen. Einerseits steht das subjektive Empfinden des psychisch Schwerkranken im Zentrum des Interesses, andererseits wird das bewußte Leiden Lenzens an seiner sozialen Umgebung und an der mangelhaften psychiatrischen Sensibilität betont, ein Leiden, das die Titelfigur in den Wahnsinn treibt.⁷ Die »methodisch einseitige und reduktionistische Überlegung« erkennt den Wahnsinn als das, was schon bekannt ist: »Ein medizinisches Ergebnis wird vorausgesetzt und ohne Rücksicht auf die Dialektik von Form und Inhalt ausgeschlachtet.«⁸ Das Ziel meines Beitrages besteht darin, den Wahnsinn primär als komplex gestaltetes ästhetisches Zeichen zu lesen, das über die Psychopathographie und die Psychiatriekritik hinaus die Bedeutung einer unbestimmten, kraftvollen Aktivität repräsentiert, die auf die Veränderung des bestehenden Zustandes abzielt.

Der Wahnsinn wird im Text konsequent in der Konfrontation mit gesellschaftlicher Stagnation generiert und markiert ein Aufbruchssignal, das Lenz selbst gerade nicht bewußt als politisches Subjekt propagiert, sondern vor dem er flieht, weil er es zwar schmerzvoll erlebt, aber ebenso verkennt wie seine Umwelt. Lenz selbst verfiert kein Programm der Umwälzung, sondern hängt der Illusion nach, in Waldbach einen Ort ganzheitlicher, allumfassender Harmonie finden zu können, in dem er alle Widersprüche als harmonisch aufgelöst wahrnehmen kann.

Die Beschreibung des Wahnsinns als komplexes ästhetisches Zeichen im literarischen Text konfrontiert die Analyse mit dem Problem, in dem Wahnsinn nicht nur das evident Sichtbare wahrzunehmen, sondern auch seine implizite Wirkung im Gesamtzusammenhang des literarischen Textes. In der Auseinandersetzung mit der Frage nach Möglichkeiten, Perspektiven zu denken, die zwar

in einem Bedeutungskomplex enthalten sind, aber nicht gesehen werden, hat der französische Philosoph Louis Althusser (1918–1990)⁹ die jüngst verstärkt diskutierte Theorie der *symptomatischen Lektüre* (*lecture symptomale*) entworfen, die auch für die Lektüre von Büchners *Lenz* aufschlußreiche Analyseergebnisse erwarten läßt. Ausgehend von der Lektüre des Wahnsinns als revolutionärem Kraftfeld, das sich angesichts bestehender unveränderlicher Verhältnisse dynamisch Ausdruck verschafft, läßt sich der Aufschluß gebende Widerspruch im Text zwischen Wahnsinn und gesellschaftlicher Unbeweglichkeit als Zentrum einer symptomatischen Lektüre exemplarisch aufzeigen. Demnach repräsentiert der Wahnsinn in *Lenz* nicht nur wie in vielen gesellschaftskritischen Untersuchungen zu *Lenz* die unausweichliche Endstation einer gescheiterten Sozialisation¹⁰, sondern auch die Initiation eines produktiven Kraftfeldes, das bezeichnenderweise am Textende nicht mehr realisiert wird.

II. Die symptomatische Lektüre. – Ausgehend von einer strukturalen Marx-Lektüre, entwickelt Althusser eine Strukturtheorie, mit welcher er den Menschen als »Agenten der verschiedenen gesellschaftlichen Praxen«¹¹ beschreiben kann. Die gesellschaftlichen Praxisformen prägen das Individuum, konstituieren es zum *Subjekt*. Diesen Prägungsprozeß erklärt Althusser über die Existenz des Subjektes in institutionalisierten *ideologischen Staatsapparaten*, wie dem Beruf, der Familie, der Gesellschaftsform, der Kirche, der Schule etc., in denen das Subjekt an spezifische Vorstellungen und Verhaltensweisen als »normale« Denk- und Handlungsroutinen gewöhnt wird. Diese durch die ideologischen Staatsapparate vermittelte diskursive Gewöhnung leistet auf der Grundlage bestimmter Normen und Überzeugungen in einer grundsätzlich unübersichtlichen Umwelt eine gewisse Orientierung. Andererseits führt die Gewöhnung an spezifische Denk- und Handlungsroutinen dazu, daß die Wirklichkeitswahrnehmung auf das reduziert wird, an was das Subjekt bereits gewöhnt ist. Die Einschränkung der Weltsicht auf die Wahrnehmung der erkannten und wiedererkannten Praktiken als ganzheitliche Wirklichkeit nennt Althusser *Ideologie*. Die ideologische Bewußtseinskonstitution, die es in jeder Gesellschaftsform gibt, führt politisch zur »freiwilligen« Reproduktion der bestehenden Verhältnisse durch die Subjekte. Das Subjekt erkennt die einmal anerkannten Praxisformen wieder und reproduziert sie in seinem Handeln: »Es wird also deutlich, daß das Subjekt nur handelt, indem es durch folgendes System bewegt wird i. . .: eine Ideologie, die innerhalb eines materiellen ideologischen Apparates existiert, materielle Praxen vorschreibt, die durch ein materielles Ritual geregelt werden, wobei diese Praxen wiederum in den materiellen Handlungen eines Subjekts existieren, das mit vollem Bewußtsein seinem Glauben entsprechend handelt.«¹²

Die ideologische Wahrnehmung zeichnet sich durch einen (v)erkenntnis-

theoretischen Effekt aus; mit jedem *Erkennen* geht durch das *Wiedererkennen* des bereits Bekannten ein *Verkennen* des Anderen, Fremden und Alternativen einher. Für das Subjekt vollzieht sich Erkenntnis innerhalb einer bestimmten *Problematik*¹³, das heißt entlang eines begrenzten Begriffs- und Vorstellungssystems, das zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt die jeweiligen Erkenntnismöglichkeiten markiert.¹⁴ So jedoch, wie diese Problematik das Denkbare eines historischen Zeitraums strukturiert, so definiert sie auch die Grenzen der Erkenntnis, also das, was durch die Problematik ausgeschlossen, verkannt und nicht gesehen wird – das noch nicht Denkbare. Auch die Kunst vollzieht sich innerhalb einer spezifischen Problematik, indem sie bestimmte Begriffe und Verfahrensweisen benutzt. Auch in ihr wirken die ideologischen Ver-, Er- und Wiedererkennungsmechanismen subjektiver Wirklichkeitswahrnehmung. Gleichwohl konstituiert das Kunstwerk eine ästhetische Wirklichkeit, die aufgrund ihrer relativen Eigenständigkeit von der empirischen Wirklichkeit das subjektive Wiedererkennen konterkarieren kann. Althusser verortet in der Kunst ein Potential, Verschwiegene und auch die ideologischen Mechanismen des Verschweigens und Verkennens zum Ausdruck bringen zu können. Die Widersprüche innerhalb der Oberflächenstrukturen können als entscheidendes Moment eine *décalage implacable* (unverrückbare Verschiebung)¹⁵ in der Wahrnehmung auslösen und somit den ideologischen Kreislauf des »unbeweglichen Wiedererkennens-Verkennens-seiner-selbst«¹⁶ durchbrechen.

Das Problem, durch die Widersprüche des explizit Erkennbaren das Verkannte zu denken, greift Althusser in seiner philosophischen Theorie der *symptomatischen Lektüre*¹⁷ auf, in welcher er die »Indizien von Abwesenheit« als *abwesendes Gegenwärtigsein* und als *Schweigen des Textes* aufgreift. Das Nicht-Sehen und das Unsichtbare mitzudenken, bedeutet für Althusser symptomatische Lektüre, im *Schweigen* des Textes, in den *Lücken* der anwesenden Elemente die Symptome einer *lesbar* anwesenden Abwesenheit zu markieren, das heißt mit einem »neuen« Blick die Symptome der Abwesenheit im Text aufzuspüren. Zu diesem neuen Blick gehören neue Begriffe und Vorstellungswelten, die einen vorhandenen Text in eine neue Problematik eingliedern, so daß sich »bei der neuen Lektüre der zweite Text aus den Lücken des ersten herausbildet«¹⁸ kann. Von der symptomatischen grenzt er die *spontane* Lektüre ab, die im Text nur das erkennt, was sie bereits kennt. Daher vermag sie nur, Bekanntes wiederzuerkennen, wohingegen die symptomatische Lektüre mittels evidenter Widersprüche bisher Verkanntes, Abwesendes aufzuspüren trachtet.

Ohne aus den Augen zu verlieren, daß Althusser hier von einer Theorie und Praxis der Lektüre wissenschaftlicher Texte spricht, erwachsen der Textanalyse aus der Theorie der symptomatischen Lektüre aufschlußreiche Perspektiven, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die Organisation textueller Strukturen richtet, die in ihren Lücken verschwiegenes Anwesendes enthalten, das vor dem

Hintergrund jeweils verschiedener Erfahrungswirklichkeiten zum ›Sprechen‹ gebracht werden kann und dabei neue Bedeutungen produziert. Die symptomatische Lektüre zeigt im Text die Möglichkeit einer Wahrnehmung des Unbekannten, das immer schon präsent, aber verkannt war, auf. Ihre andauernde wissenschaftliche Fruchtbarkeit zeigt sich auch daran, daß nach der Hochkonjunktur der philosophisch-erkenntnistheoretisch orientierten *lecture symptomale* Althussers und seiner Schule in den siebziger und Anfang der achtziger Jahre im Kontext kulturwissenschaftlicher Fragestellungen weitere Modelle symptomatischen Lesens entwickelt wurden.¹⁹

III. Der Wahnsinn als Symptom. – Der »Wahnsinn« kann im Text über das Wiedererkennen des Wahnsinns als Nervenkrankheit hinaus als textstrukturelle Größe einen Bedeutungszusammenhang repräsentieren, der – symptomatisch gelesen – ein anwesendes Verkanntes erkennbar werden läßt. So läßt sich *Lenz* nicht nur als literarische Dokumentation einer Nervenkrankheit und ihrer pathologischen wie sozialen Ursachen lesen, sondern auch als ästhetische Gestaltung zentraler Grundwidersprüche zwischen Veränderung und Stagnation sowie Tatendrang und Verzweiflung. Die symptomatische Lektüre greift nicht in erster Linie auf psychoanalytische, historische oder biographische Realitäten²⁰ zurück, um zu klären, wer warum in welchem Maß verrückt und nervenkrank ist. Sie entwickelt eine Lektüre-Strategie, die aufgrund textinterner Widersprüche die ästhetische Sprengkraft des Textes in seinen Symptomen darzustellen sucht. Im Zentrum der Lektüre von *Lenz* steht der Wahnsinn, mit dessen Auswirkungen und Folgen *Lenz* permanent konfrontiert wird. Gilt er in der Regel als Ausdruck von Resignation und Verzweiflung, so erkennt die symptomatische Lektüre in ihm eine weitere Qualität, die im folgenden analytisch abgesichert werden soll. Es geht dem vorliegenden Ansatz darum, anhand der Verbindung zwischen Wahnsinn einerseits und Stille, Bewegungslosigkeit und Enge andererseits den Wahnsinn als soziales Veränderungssignal zu beschreiben. Diese Lektüre offenbart eine spezifische Dimension des Wahnsinns, die dem häufig in der Forschung vertretenen Deutungsansatz, in *Lenz* werde der Wahnsinn, seine Folgen und Wirkungen, ausschließlich als krankhafte, geradezu fatalistische Schicksalsmacht gezeigt²¹, entgegentritt

Statt *Lenz* mit der bürgerlich gesetzten Normkategorie ›Wahnsinniger‹²² von vornherein auf die Funktion des literarisierten Paradigmas einer Psychopathogenese zu reduzieren, soll er in der symptomatischen Lektüre als personifizierter Seismograph einer konstant präsenten und ideologisch verkannten Sehnsucht nach Veränderung bestehender Zustände untersucht werden.

IV. Der Wahnsinn als verkanntes Kraftfeld in Büchners »Lenz«. – Bereits im Eingangsbericht sind mit *Lenz* die gegensätzlichen Merkmale titanenhaften²³

Tatendrangs und großer Lustlosigkeit verbunden: »Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte. I . . I es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen I . . I.«²¹ und »[Lenz] stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that; I . . I die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog.« (S. 8)

Die Merkmalsopposition wird durch die parallele Darstellung der Natur, in der Lenz sich bewegt, noch verstärkt. Auch sie wird teils ruhig-unbewegt, teils aber auch in äußerster Dynamik bewegt und gewaltig gezeichnet. Mit der Natur und Lenz produziert der Text das Spannungsfeld zweier grundverschiedener Raum- und Aktionsmodi: Ein gewaltiges Aufbäumen, das den Raum zu beherrschen und zu vereinnahmen sucht, steht der ängstlichen Tatenlosigkeit in der erstarrten Natur, »so still, grau, dämmernd«, »finster« und »fest und unbeweglich« (S. 8) diametral gegenüber.

Angesichts der unbewegten, festen und finsternen Natur aktivieren Einsamkeit und Angst das Kraftfeld Wahnsinn: »[E]s wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu atmen; das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm, er mußte sich niedersetzen; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. I . . I Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.« (S. 8)

Die Eingangssequenz zeigt den Zusammenhang zwischen Lenz, bewegungsloser Umwelt und der »wahnsinnigen« Dynamik. Der Wahnsinn ergreift Lenz in Situationen, in denen sich dessen Umwelt durch Starre und Bewegungslosigkeit auszeichnet. Textstrukturell entfaltet der Wahnsinn in *Lenz* einen vielschichtigen Bedeutungskomplex, der verschiedene Komponenten enthält, die als Analyse Kriterien für *Lenz* herangezogen werden können:

- *Angst*: Als primäre Komponente des Wahnsinns muß die vielfach im Text manifestierte unbeschreibliche Angsterfahrung genannt werden; es handelt sich um angstvolle Träume, um Angst vor der unmittelbaren Umgebung, vor der Dunkelheit oder vor der Einsamkeit.
- *Einsamkeit*: Die Einsamkeit wird sehr häufig als Auslöser oder als zentrales Objekt der nervlichen Unruhe Lenzens genannt; in ihr erfährt Lenz Überdruß, Angst und eine große Leere des Daseins.

- *Abstraktion*: In der Denomination der Wahnsinnsphänomene ist die Unnennbarkeit eines geheimnisvollen Etwas, das in unbestimmten Artikeln und Pronomen seinen Ausdruck findet, permanent lesbar.
- *Bewegung*: Das Auftreten des Wahnsinns ist bei Lenz mit heftiger, teils zerstörerischer und selbstzerstörerischer Bewegung verbunden.
- *Fluchtpunkt*: Der Wahnsinn löst bei Lenz nicht nur eine heftige, sondern auch eine fluchtartige Bewegung aus. Fluchtpunkt seiner Bewegung ist die Sehnsucht nach Harmonie, die ihn in der Natur und in der Herzlichkeit Oberlins wie der Dorfgemeinschaft die illusionäre Sicherheit einer vermeintlichen Idylle finden läßt. Die scheinbar wiedergefundene Idylle bietet Lenz einen konkreten Handlungsrahmen, um sich als vollgültiges Mitglied der gesellschaftlichen Praxis, das heißt als Subjekt, wiederzuerkennen – sei es in der Natur, in der Familie oder in der Gemeinschaft der Kirchgänger und Dorfbewohner.

Das, was im Text mit dem Begriff Wahnsinn bezeichnet wird, ist ein unpersonliches, unfäßbares, kraftvolles Etwas, dessen Wirkung Lenz sich im Zustand einsamer Ruhe nicht entziehen kann, das er aber durch Flucht überwinden zu können hofft. Der Zusammenhang zwischen Wahnsinn und Starre wird durch das ambivalente Verhältnis zwischen Lenz und der Natur sowie den Bewohnern Waldbachs, Oberlin und Kaufmann lesbar. So flieht Lenz vor dem als Wahnsinn wahrgenommenen Kraftfeld in das Gebirgsdorf Waldbach und in dessen idyllische Atmosphäre. Dort sucht er Ruhe und Ausgleich, was für kurze Zeit die Präsenz des Wahnsinns zurückdrängt, aber nicht überwindet. Immer wieder und zunehmend häufiger kollidiert Lenzens illusionäre Sehnsucht nach Harmonie mit dem Wahnsinn, der signalisiert, daß die bestehenden Zustände in Waldbach und rund um Oberlin keine Ruhe garantieren. Der Wahnsinn nimmt die Qualität einer »dunklen Macht [an], die ihn [Lenz] in Richtung Einsamkeit und Freiheit treibt.«²⁵ In letzter Konsequenz liest er sich als das verkannte, verdrängte, aber anwesende Symptom aktiver Zustandsveränderung.

Die Gebirgswanderung führt Lenz nach Waldbach und zum Pfarrer Oberlin, der Lenz gastfreundlich aufnimmt. In der Forschung gilt dies meist als Phase psychischer und physischer Erholung von einer schweren nervlichen Zerrüttung in einer beruhigenden Berglandschaft mit ausgeglichenen, hilfsbereiten Bewohnern.²⁶ Das Bergdorf Waldbach stellt zunächst eine augenfällig ruhige Idylle dar: »Er ging durch das Dorf; die Lichter schienen durch die Fenster, er sah hinein im Vorbeigehen, Kinder am Tische, alte Weiber, Mädchen, Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen, es ward ihm leicht, er war bald in Waldbach im Pfarrhause.« (S. 9)

Doch wiederum spürt Lenz die Einsamkeit seines kalten, leeren Schlafzimmers, die ihn in äußerste Angst und große Unsicherheit versetzt: »[D]as Licht war erloschen, die Finsterniß verschlang Alles; eine unnennbare Angst erfaßte ihn.« (S. 10)

Steht Lenz in der Passage der Gebirgswanderung in einer Wechselbeziehung zwischen Gleichgültigkeit und titanischem Übermut, so schwankt er auch in der ersten Aufenthaltsphase bei Oberlin zwischen nervlicher Ausgeglichenheit und aufgeregter Angst vor Einsamkeit und besonders der Dunkelheit, die als visueller Eindruck die Vorstellung von Bewegungslosigkeit verstärkt. Nach dem ersten ausgesprochen harmonisch verlaufenden Tag heißt es über Lenz bezeichnenderweise: »Aber nur so lange das Licht im Thale lag, war es ihm erträglich; gegen Abend befiel ihn eine sonderbare Angst, er hätte der Sonne nachlaufen mögen; wie die Gegenstände nach und nach schattiger wurden, kam ihm Alles so traumartig, so zuwider vor, es kam ihm die Angst an wie Kindern, die im Dunkeln schlafen; es war ihm als sey er blind; jetzt wuchs sie, der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sey Alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr.« (S. 11)

Der Zustand der räumlichen, optischen und thermischen Bewegungslosigkeit²⁷ aktiviert wie schon in der Gebirgspassage das als »Wahnsinn« benannte Kraftfeld, dem Lenz durch eine kaum gehemmte Eigenbewegung zu entkommen sucht, wie es durch die in den folgenden Sequenzen unterstrichene Vielzahl von Prädikatsgefügen, die Bewegung und Aktivität ausdrücken, gezeigt werden kann: »[E]s faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er *riß sich auf* und *flog* den Abhang hinunter.« (S. 8) und »[E]r *sprang auf*, er *lief* durchs Zimmer, die Treppe hinunter, vor's Haus; l. . l er *stieß* an die Steine, er *riß* sich mit den Nägeln, der Schmerz fing an, ihm das Bewußtsein wiederzugeben, er *stürzte* sich in den Brunnstein, aber das Wasser war nicht tief, er *patschte* darin.« (S. 10) und »Er *sprach*, er *sang*, er *recitirte* Stellen aus Shakespeare, er *griff nach Allem*, was sein Blut sonst hatte *rascher fließen machen*, er *versuchte Alles*, aber kalt, kalt. Er *mußte dann hinaus* ins Freie, das wenige, durch die Nacht zerstreute Licht, wenn seine Augen an die Dunkelheit gewöhnt waren, machte ihm besser, er *stürzte* sich in den Brunnen.« (S. 11 f.)

Die Präsenz des Wahnsinns weist ein spezifisches Schema auf: In Situationen bewegungsloser Trägheit und Undurchschaubarkeit realisiert der Text das rätselhafte Kraftfeld, das Lenz ängstigt, das als Wahnsinn oder als Angsttraum benannt wird und vor dem er flieht. Die Fluchtbewegungen Lenzens führen ihn zu einem Rückzug in die Sehnsucht nach Harmonie. Aus dem »Anfall« im Gebirge flüchtet er in die gemütliche Wohnung des Pfarrers Oberlin und dort wiederum in Kindheits- und Vergangenheitserfahrungen.²⁸ Lenz flieht nach Waldbach, zu Oberlin und in sentimentale Erinnerungen. Er erweist sich gerade nicht als Protagonist und Zentrum einer befreienden Explosivität²⁹ und auch nicht als eine bewußt »auf Veränderung drängende Persönlichkeit«³⁰. Die

Konsequenzen der subjektiven Rückzugsbewegung treten durch eine Analyse der genannten Rückzugsgebiete deutlich zutage.

V. Sehnsucht nach Harmonie. – Geradezu programmatisch plädiert Lenz für die ganzheitlich verklärte Glückserfahrung des romantischen Naturempfindens als Inbegriff von Harmonie: »Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen, je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; er halte ihn nicht für einen hohen Zustand l. . l., aber er meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl seyn, so von dem eigenthümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; l. . l. Er sprach sich selbst weiter aus, wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seeligkeit sey, die in den höhern Formen mit mehr Organen aus sich herausgriffe, tönnte, auffaßte und dafür aber auch um so tiefer afficirt würde, wie in den niedrigen Formen Alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich größer sey.«³¹

Die hier geschilderte Harmonie zeichnet sich durch eine unbewegliche Einförmigkeit aus: Nichts verändert sich. Der von Lenz euphorisch beschworene harmonische Grundzustand einer elementarischen Einheit von Natur und Geist läßt für die symptomatische Lektüre einen verkannten »harmonischen Stillstand« lesbar werden, der sich auch bei den Dorfbewohnern zeigt, mit denen Lenz einfache Lebensformen kennenlernt. Die kursiv markierten Passagen in den folgenden Zitaten zeigen die Enge, die Bewegunglosigkeit und Einförmigkeit des Lebens der Menschen in Waldbach und der Natur: »Gewaltige Lichtmassen, die manchmal aus den *Thälern*, wie ein goldner Strom schwollen, dann wieder Gewölk, das an dem höchsten Gipfel lag, und dann langsam den Wald herab in das *Thal* klomm, oder in den Sonnenblitzen sich wie ein fliegendes silbernes Gespenst herabsenkte und hob; *kein Lärm, keine Bewegung*, kein Vogel, nichts als das bald nahe, bald ferne Wehn des Windes. Auch erschienen Punkte, *Gerippe von Hütten, Bretter mit Stroh gedeckt*, von schwarzer ernster Farbe. Die Leute, *schweigend und ernst*, als *wagten sie die Ruhe ihres Thales nicht zu stören, grüßten ruhig*, wie sie vorbeiritten. In den Hütten war es lebendig, *man drängte sich um Oberlin, er wies zurecht*, gab Rath, tröstete; *überall zutrauensvolle Blicke, Gebet.*« (S. 10) und »Lenz stand oben, wie die Glocke läutete und die *Kirchengänger*, die Weiber und Mädchen *in ihrer ersten schwarzen Tracht, das weiße gefaltete Schnupftuch auf dem Gesangbuche und den Rosmarinzwieg* von den verschiedenen Seiten *die schmalen Pfade zwischen den Felsen* herauf und herab kamen.« (S. 13)

Diese Textpassagen weisen beispielhaft die Bewohner Waldbachs als Subjekte aus, deren Leben in Alltagsroutine verläuft, die durch feste Gewohnheiten wie den höflichen Gruß, die einheitliche Kleidung, den sonntäglichen Kirchengang und die Gemeindehierarchie mit Oberlin als Leiter geprägt ist. Selbst

Landschaft und Natur sind mit den einheitlichen Hütten und durch die Enge des Tals als begrenzter und einförmiger Raum homolog zu der normierten Alltagsroutine in Waldbach dargestellt. Die Dorf- und Bergbewohner repräsentieren im Text ein Leben in Enge, in Beschränktheit und mit routinierter Tagesablaufordnung. Ruhe und Harmonie existieren um den Preis der Abwesenheit möglicher Veränderungen oder ungewöhnlicher Verhaltensweisen. Die gelebte dörfliche Harmonie in Waldbach setzt die Abwesenheit von Widersprüchen und Dissonanzen voraus, die wiederum das einhellige Anerkennen der bestehenden Zustände nach sich zieht.³²

Der während des Gottesdienstes gesungene Leidens-Choral der Gemeinde³³ verstärkt die textuelle Wirkung einer sozio-kulturell tradierten Unterwerfung des Menschen unter gegebene Verhältnisse und Praktiken, die als Grundbedingung eines einheitlichen, widerspruchsfreien Lebens lesbar wird. Einheitliche Anpassung und genormte Routine markieren einmal mehr die soziale Starre, die Lenz als Harmonie verkennt. Die gebrochene Struktur der vermeintlichen Harmonie zeigt sich besonders markant, als Lenz in der Nacht nach dem Gottesdienst zum ersten und einzigen Mal eine fast idyllische Ruhe findet: »Idler Vollmond stand am Himmel, die Locken fielen ihm über die Schläfe und das Gesicht, die Thränen hingen ihm an den Wimpern und trockneten auf den Wangen, so lag er nun da allein, und Alles war ruhig und still und kalt, und der Mond schien die ganze Nacht und stand über den Bergen.« (S. 14) Die in Anlehnung an romantische Topoi erzählte idyllische Standardsituation wird durch die Ausdrücke »allein« und »kalt« konterkariert und als trügerisch entlarvt. Die idyllische Ruhe, in der Lenz einschläft, ist mit Einsamkeit und Kälte synchronisiert.

Lenz unterwirft sich der Illusion, in Waldbach die lange ersehnte Harmonie gefunden zu haben, und er verkennt den Preis für die Idylle. Im Streitgespräch mit Kaufmann, der ihn drängt, zu seinem Vater zurückzugehen, fordert Lenz die Ruhe in Waldbach als seine persönliche Therapiemöglichkeit für sich ein: »Hier weg, weg! Nach Haus? Toll werden dort? Du weißt, ich kann es nirgends aushalten, als da herum, in der Gegend, wenn ich nicht manchmal auf einen Berg könnte und die Gegend sehen könnte; und dann wieder herunter in's Haus, durch den Garten gehn, und zum Fenster hineinsehen. Ich würde toll! toll! Laßt mich doch in Ruhe! Nur ein bisschen Ruhe, jetzt wo es mir ein wenig wohl wird!« (S. 19) Seine Perspektive auf die trügerische Ruhigstellung durch die Verhältnisse verrät die abermalige Fluchtbewegung in die gefährliche Illusion, das Glück im Stillstand erfahren zu können. Waldbach ist keine utopische Idylle, die Lenz erreichen müßte;³⁴ es markiert die »Rückkehr in den Schoß des sozialgeschichtlich Gestrigen«³⁵, dessen ärmliche, kleine, beengte Verhältnisse Lenz als idyllische Einheit von Mensch, Natur und Gesellschaft verkennt. Diese Einheit fungiert ihrerseits als arrangierte Gegenwelt zum bewegten, dis-

paraten Wahnsinn. In den Momenten des Alleinseins und der Dunkelheit verläßt Lenz die Sicherheit der vermeintlich idyllischen Verhältnisse; er wird unsicher, unruhig und äußerst ängstlich. Die Ruhigstellung verliert ihre Kraft, und Lenz ist wiederum dem ausgesetzt, was er nicht beschreiben kann, was ihn ängstigt und verfolgt. Die häufig als psychotische Krankheitsschübe³⁶ interpretierten Anfälle von Wahnsinn lassen sich in ihrer textstrukturellen Wirkung als das Anwachsen einer heftigen, unnenmbaren Unruhe beschreiben, die als unsichtbares Kraftfeld der Ruhe der Verhältnisse in Waldbach gegenübersteht.

Die auftretenden Formen von aggressiver Angst wühlen in Lenz als Anwesenheit von etwas Unbekanntem, das ihn nicht endgültig zur Ruhe kommen läßt und das die Integrationsanstrengungen von Lenz, die mit seiner Unterwerfung unter die bestehenden Verhältnisse einhergehen, ins Leere laufen läßt. Der Gegensatz zwischen Wahnsinn und Harmoniesucht Lenzens entdeckt sich der symptomatischen Lektüre als Schnittpunkt zwischen dem ideologischen Verkennen des Subjekts und der Möglichkeit der Erkenntnis des anwesenden Unsichtbaren. Werner Weiland arbeitet in seinem Vergleich zwischen Goethes Werther und Büchners Lenz zwar eine grundsätzliche Parallele heraus, akzentuiert aber auch den zentralen Unterschied: »Büchners Lenz reflektiert sich ähnlich wie Werther mit dem Hang zu einem angenehmen Plätzchen, nur daß Werthers dabei sehr milde Selbstironie bei Lenz punktuell scharfen Einwänden weicht.«³⁷ Distanziert sich Werther selbstironisch von seinem »Hang«, so verkennt Lenz die illusionäre Gefahr seiner Sehnsucht nach Idylle, die er vehement verteidigt. Das Mißverhältnis zwischen der Harmoniesehnsucht und der Ruhigstellung, zwischen dem illusionären Verkennen der Harmonie und der unruhigen Ahnung des Erkennens unsichtbarer struktureller Zusammenhänge kann mit der symptomatischen Lektüre als Ausgangspunkt für eine fundamentale Wahrnehmungsverschiebung, eine *décalage implacable*, gelesen werden.

VI. Der Tatendrang in der Kunst. – Die Debatte zwischen Lenz und Kaufmann über spezifische Kunstfragen, die übrigens eher als monologisches Plädoyer Lenzens zu bezeichnen ist, erinnert stark an programmatische antiidealistische Äußerungen des Autors Georg Büchner, der in bis dato nicht gekannter Radikalität die künstlerische Darstellung des Lebens in all seinen »Zuckungen« forderte, statt die Wirklichkeit nur als stoffliche Folie vorgefaßter Ideale wie im Gottschedschen Regeldrama oder im Schillerschen Ideendrama abzubilden.³⁸ Lenz fordert die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Verhältnissen in plastischen Darstellungen: »Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich seyn, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom

Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht.« (S. 17) Die Parallelen zwischen den Kunstauffassungen Büchners und Lenzens führen in der Forschung häufig dazu, das Kunstgespräch als Extrakt der ästhetischen Position des Autors³⁹ oder als engagierte Darstellung der Poetologie des historischen Schriftstellers J.M.R. Lenz zu deuten.⁴⁰ Grundsätzlich konfrontiert das stark theoretisierende Kunstgespräch die Forschung bis heute mit der kontrovers diskutierten Schwierigkeit, diese Passage mit den übrigen Erzählteilen in einen poetischen Gesamtzusammenhang zu bringen: »Die zentrale Schwierigkeit der Sekundärliteratur bei der Behandlung des Kunstgesprächs hat immer darin bestanden, den Zusammenhang, den es mit der Erzählung hat, zu ergründen. Mehrere Lösungsversuche sind bisher versucht worden. Entweder negierte man den Zusammenhang, wie Voss oder Fellmann es tun, oder, so vor allem die Arbeiten H. Mayers, man nimmt es zum Vorwand, um daran Büchners eigene Kunsttheorie zu diskutieren. Implizit ist damit ebenfalls die Integration des Kunstgesprächs in den Konstruktionszusammenhang der Erzählung negiert.«⁴¹ Der symptomatischen Lektüre entdeckt sich diese vermeintlich »implantierte« Passage⁴² als konsequente Fortführung der im Bedeutungskomplex Wahnsinn verbundenen Komponenten. Der Gegensatz zwischen Unruhe und Ruhe, Bewegung, Lebendigkeit und Starrheit belegt auch in der Kunstdebatte die Spannung zwischen Stagnation und Bewegung. Die antiidealistische Kunstauffassung Lenzens artikuliert bis ins Detail die Forderung nach Veränderung und Bewegung. Der zentrale Unterschied zwischen dem Kunstgespräch und der restlichen Erzählung besteht allerdings darin, daß Lenz in der Auseinandersetzung mit Kaufmann sehr bewußt Zustandsveränderung als Programm fordert, wohingegen er die Veränderungssignale, die mit dem Wahnsinn artikuliert werden, verkennt. Das aber ändert nichts daran, daß es im gesamten Text *Lenz* auch um verkannte und punktuell – wie im Kunstgespräch – um erkannte Veränderungssignale geht.

Lenzens Kunstauffassung ist mit heftiger Bewegung verbunden, die bestrebt ist, das »Leben« in seinen »Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel« zu zeigen, das »aus einer Form in die andere tritt«, die »nicht immer festhalten« will, die versucht, »in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen«, die »durchbricht« und die »Figuren zum Leben bringt« – all das, ohne »etwas vom Äußern hineinzukopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenschwillt und -pocht«: »Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immerfesthalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen und dann Alt und Jung herbeirufen, und die Buben und Alten darüber radotieren

und sich entzücken lassen.« (S. 17) Sein Kunstideal favorisiert verändernde, lebendige Bewegung, die sich nicht als lebensferne, abstrakte Kategorie der Schönheit konservieren läßt.⁴³ Kunst ist in den Ausführungen von Lenz mit Austausch, Anregung, Widerspruch und permanenter Erneuerung verbunden. Die in den Äußerungen ästhetischer Reflexion enthaltenen Merkmale Unruhe und Bewegung finden sich auch im Zusammenhang mit dem Bedeutungskomplex Wahnsinn, und sie dokumentieren in dem »Kunstgespräch« dieselbe Opposition zwischen der Stabilität des Bestehenden und der Bewegung des Tatendranges wie in den Sequenzen, die den Wahnsinn explizit beschreiben. Dieser Befund relativiert Auffassungen vom Kunstgespräch als dem »eigentlichen und einzigen Ruhepunkt der Novelle«⁴⁴ oder als »zeitweiliger Einbruch von Normalität in Lenzens wahnsinnigen Geist«⁴⁵. Den Gegenpol des Bestehenden repräsentiert die Position Kaufmanns, der für die Idealkunst nach dem Vorbild des »Apoll von Belvedere« oder der »Raphaelischen Madonna«⁴⁶ plädiert. Bezeichnenderweise fühlt sich Lenz angesichts der Idealisierung starrer Schönheit »dabei sehr todt« (S. 18).

Wie in der Darstellung der Anfälle von Wahnsinn während der Wanderung durch das Gebirge und in seinem einsamen Schlafzimmer in Waldbach reagiert Lenz auf die starre Unbeweglichkeit des Bestehenden mit gesteigerter Unruhe: Er »widersprach heftig« und »war rot geworden über dem Reden und bald lächelnd, bald ernst schüttelte er die blonden Locken« (S.18). In dieser temperamentvollen Dynamik spricht er von Veränderung, deren Beachtung er für die Kunst in seinen Ausführungen anmahnt; in seinem Verhalten aber erlebt er sie nur unbewußt, denn wie bei den früheren Präsenzen des Kraftfeldes Wahnsinn agiert er wiederum außerhalb seiner bewußten personalen Wahrnehmung: »Er hatte sich ganz vergessen.«⁴⁷ Im »Kunstgespräch« kommt der von Lenz erlebte unbeschreibliche Drang zum Ausdruck, das Bestehende mit Bewegung und Veränderung zu konfrontieren, und wie in der Berührung mit dem Wahnsinn verkennt er als Subjekt dieses Kraftfeldes der Veränderung, da er selbstvergessen redet.

Die symptomatische Lektüre der heftigen ästhetischen Debatte zwischen Lenz und Kaufmann zeigt, daß die Passage, wie große Teile des übrigen Textes auch, konsequent Merkmale des Bedeutungskomplexes Wahnsinn realisiert: Bewegung, Angst, Unruhe. Die Deutung des Kunstgesprächs als implantierten Fremdkörper, der abrupt und vorwiegend die ästhetische Position des Autors Büchner vorführt, greift wesentlich zu kurz.

VII. Oberlin als illusionärer Fluchtpunkt. – Der von Lenz erfahrene Konflikt zwischen einem unbestimmten, geradezu »wahnsinnigen« Veränderungsdrang und der Sehnsucht nach illusionärer Idylle wird auch im Verhältnis zu seiner wichtigsten Bezugsfigur, Oberlin⁴⁸, symptomatisch lesbar. Die Funktionen

Oberlins als Vater, Gemeindeleiter und Therapeut finden in der Forschung als Ausdruck des patriarchalen Wertgefüges⁴⁹, des karitativen Engagements⁵⁰ und der therapeutischen Wirkung⁵¹ Beachtung. Insbesondere Sabine Kubik hat jedoch in ihrer Untersuchung darauf hingewiesen, daß sich Oberlin voreingenommen gegenüber Lenz verhält und ihn mit pietistisch-moralistischen Kategorien von Buße und Sühne zu therapieren versucht.⁵² Auf Lenzens schwere Schuldgefühle reagiert Oberlin gemäß seinem Wertesystem: »Oberlin sagte ihm, dafür sey Jesus gestorben, er möge sich brünstig an ihn wenden, und er würde Theil haben an seiner Gnade. I. . . I Oberlin versetzte: vielleicht lebten alle diese Personen noch, vielleicht vergnügt; es möge seyn, wie es wolle, so könne und werde Gott, wenn er sich zu ihm bekehrt haben würde, diesen Personen auf sein Gebet und Thränen soviel Gutes erweisen, daß der Nutzen, den sie alsdann von ihm hätten, den Schaden, den er ihnen zugefügt, vielleicht überwiegen würde.« (S. 26) Oberlin, dessen »ärztlicher Blick I. . . I völlig in seinem eigenen Wertesystem befangen«⁵³ bleibt, deutet Lenzens Krankheit als notwendige Buße, die Lenz dazu nutzen sollte, sich gegenüber Gott wohlgefällig zu verhalten und auf die göttliche Gnade der Vergebung zu hoffen. Mit seiner Argumentation im Rahmen eines radikalpietistischen Heilsoptimismus⁵⁴ verweigert Oberlin Lenz das, was der hilflose Gast dringend benötigt, eine menschliche Auseinandersetzung, und treibt ihn so noch stärker in angstvolle Verzweiflung: »Eindlich sagte er: Ja Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig, ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, I. . . I Oberlin sagte ihm, er möge sich zu Gott wenden.« (S. 27)

Oberlin ist spontan als ein gutmütiger, hilfsbereiter Landpfarrer lesbar, wiewohl er für die symptomatische Lektüre in erster Linie als Agent in den Verhältnissen, wie sie oben für Waldbach skizziert wurden, funktioniert. Oberlins Denken und Handeln ist homolog zu den Dorfbewohnern durch Enge, Begrenztheit und Unbeweglichkeit geprägt. Im Gespräch mit Lenz bezeichnet er sich als Mann von »einfachem Art« (S. 15), sein Wahrnehmungs- und Denkhorizont ist geprägt und begrenzt durch seinen »Glaubensrigorismus«⁵⁵, und nach seiner Rückkehr aus der Schweiz mahnt er beständig eine moralische Umkehr Lenzens an. Selbst in der letzten Phase von Lenzens Aufenthalt, die von schwerer innerer Zerrissenheit geprägt ist, heißt es wiederum: »Oberlin sprach ihm von Gott.« (S. 32). Gerade in Oberlins bußtheologischer Antwort auf Lenzens dynamische Provokationen zeigen sich kognitive und soziale Starre, deren Heilsmonismus die Situation nicht konstruktiv ändert, sondern massiv verschlechtert.

Oberlins Denken bildet den Rahmen der dörflichen Gedankenwelt. Als Gemeindeleiter erweist sich Oberlin als religiöser, lebensweltlicher und seelsorgerischer Ausgangs- und Mittelpunkt des gesamten Gemeinde- und Dorflebens: »Man drängte sich um Oberlin, er wies zurecht, gab Rath, tröstete; überall

zutruensvolle Blicke, Gebet. Die Leute erzählten Träume, Ahnungen. Dann rasch in's praktische Leben, Wege angelegt, Kanäle gegraben, die Schule besucht.« (S. 11) Oberlins Disposition durch Enge, Begrenztheit und Unbeweglichkeit wird desto offensichtlicher, je stärker Lenz von Unruhe und Unzufriedenheit zerrissen wird. Oberlin reagiert darauf entsprechend seiner ideologischen Wahrnehmung geistig unbeweglich mit Verweisen auf moralische Kategorien als einzige Heilsprinzipien. Mit der Figur Oberlins präsentiert der Text ein Subjekt, das als »Agent in gesellschaftlichen Praxisformen« solche Verhältnisse repräsentiert, in deren Rahmen es lebt, denkt, handelt und eben diese Verhältnisse reproduziert. Bezeichnenderweise jedoch verkennt Lenz die Disposition Oberlins. Dieses im Text erkennbare Verkennen von Lenz unterstützt die Fragestellung der symptomatischen Lektüre, Lenz als Ausdruck einer Flucht vor dem inneren, verkannten Drängen auf Veränderung in die Sehnsucht einer harmonischen Ganzheit und Einheitlichkeit zu lesen: »[M]anche Gedanken, mächtige Gefühle wurde er nur mit der größten Angst los, da trieb es ihn wieder mit unendlicher Gewalt darauf, er zitterte, das Haar sträubte ihm fast, bis er es in der ungeheuersten Anspannung erschöpfte. Er rettete sich in eine Gestalt, die ihm immer vor Augen schwebte, und in Oberlin; seine Worte, sein Gesicht thaten ihm unendlich wohl. So sah er mit Angst seiner Abreise entgegen.«⁵⁶

In dieser Textstelle finden sich alle Komponenten der »Wahnsinnsanfalle« wieder: Lenz gerät in eine rätselhafte Unruhe, vor der er mit heftiger Bewegung in den bestehenden Verhältnissen der Ordnung und der Einheitlichkeit Zuflucht sucht. Die Zuflucht besteht ausgerechnet in der Figur Oberlins, der als Gegenpol zu der von Lenz erfahrenen unbestimmten Kraft die Stabilität dörflicher Stagnation und spirituellen Rigorismus repräsentiert.

VIII. Der »wahnsinnige« Höhepunkt - Die religiöse Melancholie. - Nach der Abreise Oberlins und deutlicher noch nach seiner Rückkunft verstärkt sich der textuell gestaltete Zwiespalt zwischen einem ungebremsten »wahnsinnigen« Tatendrang und der Sehnsucht nach Ruhe und Harmonie unaufhörlich. Die Unruhe Lenzens wird zunehmend durch religiöse Wahnvorstellungen geprägt: »Unterdessen ging es fort mit seinen religiösen Quälereien. Je leerer, je kälter, je sterbender er sich innerlich fühlte, desto mehr drängte es ihn, eine Gluth in sich zu wecken, es kamen ihm Erinnerungen an die Zeiten, wo Alles in ihm sich drängte, wo er unter all' seinen Empfindungen keuchte; und jetzt so todt. Er verzweifelte an sich selbst, dann warf er sich nieder, er rang die Hände, er rührte Alles in sich auf; aber todt! todt! Dann flehete er, Gott möge ein Zeichen an ihm thun; dann wühlte er in sich, fastete, lag träumend am Boden.« (S. 24) Die im Text immer stärker zum Ausdruck gebrachten Fluchtbewegungen Lenzens in die Ruhe Oberlins⁵⁷ korrespondieren mit der Radikalisierung des Phänomens Wahnsinn: Die Ängste steigern sich in einen geradezu masochistisch-

selbsterstörerischen Schuldwahn: »Dann steigerte sich seine Angst, die Sünde <in> de<n> heilige<n> Geist stand vor ihm.«⁵⁸ Dieses Verhalten entspricht dem Krankheitsbild, das in der psychiatrischen Debatte der Entstehungszeit des Textes als *religiöse Melancholie* bezeichnet wurde: »Den ganzen Komplex des religiösen Schuld- und Verneinungswahns, die Selbstbezeichnungen Lenzens, seine Verdammungsängste und atheistischen Negationen, kennt die aufklärerische Medizin und die um 1800 entstehende Psychiatrie als Symptomkatalog der religiösen Melancholie, die gerade in der kollektiven Glaubenserosion der Französischen Revolution grassiert.«⁵⁹ Nach dem *Encyclopädischen Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften* von 1840 glaubt der an religiöser Melancholie leidende Kranke, »eine Sünde wider den heiligen Geist begangen zu haben, von Gott zu ewiger Verdammniß bestimmt zu sein l. . . und dieser Wahn bildet den Hauptinhalt seiner Krankheit.«⁶⁰ Unter dem Begriff der religiösen Melancholie wurden die damals bekannten pathologischen Äußerungen eines religiösen Versündigungswahns zusammengefaßt. Religiöse Melancholiker litten unter der Angst, schlimmste Sünden begangen zu haben, derer sie sich bezichtigten und für die sie große Schuldgefühle empfanden. Führten Geistliche und Vertreter einer moralistischen Medizin, wie zum Beispiel der historische Johann Friedrich Oberlin, die religiöse Melancholie auf den unverantwortlich-verwerflichen Lebenswandel des Kranken zurück, so lagen nach Ansicht kritischer Psychiater der religiösen Melancholie keine reale Sünde, sondern massive körperlich bedingte Angstvorstellungen zu Grunde, die ihren Ursprung in den Angstvorstellungen der Bibel gehabt hätten.⁶¹

Lenz beschuldigt sich schlimmster religiöser Lästerungen und formuliert damit eine exponierte Selbstanklage: »Doch mit mir ist's aus! Ich bin abgefallen, verdammt in Ewigkeit, ich bin der ewige Jude.« (S. 26) und »Es war ihm dann, als existire er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sey nichts, als er, er sey das ewig Verdamnte, der Satan; allein mit seinen folternden Vorstellungen.« (S. 31) Im Kontext der symptomatischen Lektüre wird die religiöse Melancholie als enorme Verstärkung des Widerspruches zwischen Ruhe und zustandsveränderndem Drängen lesbar. Die religiöse Orientierung der wahn-sinnigen Kräfte steigert die Opposition zwischen der unbekanntem, drängenden Kraft und der von Oberlin repräsentierten Ordnung, die in dessen einengenden religiösen Überzeugungen sinnfällig zum Ausdruck kommt. Mit den »theonom-religiös definierten Wahnvorstellungen ewiger Schuld und Verdammnis«⁶² gewinnt der Wahnsinn in dieser Phase der religiösen Melancholie diskursiv eine neue Qualität; narrativ allerdings werden die in Kapitel IV herausgearbeiteten Merkmale des Phänomens Wahnsinn nicht nur beibehalten, sondern nachgerade intensiviert. Unaussprechlich-unennbare Kräfte bedrängen Lenz, und er findet sich häufig mit Einsamkeit, Dunkelheit, Bewegungslosigkeit – hier fällt die optische Statik auf, die durch das im Text häufig produzierte Bild des kal-

ten, grauen Mondlichts evoziert wird – konfrontiert.⁶³ Auf heftige Angstzustände reagiert Lenz mit enormen Bewegungen. Die Kontrastierung vom Drängen des Wahnsinns – die Verwendung des Verbs »drängen« nimmt in der Phase der religiösen Melancholie stark zu – und göttlicher Instanz führt zu einer maximalen Diskrepanz zwischen dem Bestehenden und dem Veränderungspotential: »Er rannte auf und ab. In seiner Brust war ein Triumphgesang der Hölle. Der Wind klang wie ein Titanenlied, es war ihm, als könne er eine ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen und Gott herbei reißen und zwischen seinen Wolken schleifen; als könnte er die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer in's Gesicht speien; er schwur, er lästerte.« (S. 25) Aus dem vormaligen Flehen zu Gott wird eine »wahnsinnige«, in überbordenden Bildern gefaßte Auseinandersetzung mit der göttlichen Instanz. Verband sich eingangs für Lenz die religiöse Praxis des sonntäglichen Kirchgangs und der Predigt mit einem »süße[n] Gefühl unendlichen Wohls« (S. 13), in das er sich vor dem drängenden Wahnsinn flüchten zu können glaubte, so zeigen sich in der oben zitierten Sequenz krasse Abwehrbewegungen gegen den Bereich von Glauben und Religion, der nun auch von dem Kraftfeld Wahnsinn erfaßt ist. Je intensiver die Erfahrung von Enge, Dunkelheit und Bewegungslosigkeit⁶⁴ wird, desto heftiger erfährt Lenz die unbestimmbare Kraft des Wahnsinns – desto deutlicher wird für Lenz aber auch das Erkennen der Nichtigkeit der illusionär arrangierten Welt der Harmonie: »Alles was er an Ruhe aus der Nähe Oberlins und aus der Stille des Tales geschöpft hatte, war weg; die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuren Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *Nichts*.« (S. 30) Die Illusion einer Rückzugsmöglichkeit in die Vorstellung einer allumfassenden, natürlichen Ruhe und Harmonie verliert an Kraft, und Lenz erkennt deren Brüchigkeit, aber auf die »folternde Unruhe« und das unbeschreibliche Drängen, die erkannte Leere des Bestehenden auszufüllen, gibt es für Lenz keine Antwort: »Er hatte *Nichts*.« Die nachlassende illusionäre Wirkung der Sehnsucht nach Harmonie findet sich auch im Verhältnis des vormaligen Fluchtpunktes Oberlin zu Lenz: »Lenz wand sich ruhig los und sah ihn mit einem Ausdruck unendlichen Leidens an, und sagte endlich: aber ich, wär' ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten, ich will ja nichts als Ruhe, Ruhe, nur ein wenig Ruhe und schlafen können. Oberlin sagte, dies sey eine Profanation. Lenz schüttelte trostlos mit dem Kopfe.« (S. 32)

Die sich intensivierenden Anfälle religiöser Melancholie vergrößern die Kluft zwischen Oberlin als Vertreter pietistischer Religiösität und Lenz, dessen Sehnsucht nach Harmonie und Ruhe an dieser Stelle zu expliziter Kritik an den bestehenden Verhältnisse führt. Diese wird jedoch durch das von Oberlin repräsentierte bestehende System aus Glaubensüberzeugungen und Verhaltens-

regeln unmißverständlich mittels des vernichtenden Urteils der Profanation als Veründigung desavouiert.⁶⁵ Lenz erkennt das *Nichts* seiner Illusionen und reagiert darauf mit dem resignativen Wunsch nach Ruhe und Schlaf, seinem letzten Fluchtpunkt.

IX. Endstation Starre. - »Ich will ja nichts als Ruhe, Ruhe, nur ein wenig Ruhe und schlafen können.« (S. 32) – Eine kritische Analyse der Bedingungen von Ruhe drängt sich am Ende des Textes nochmals auf. Der symptomatische Lese-prozeß liest die von Lenz herbeigesehnte Ruhe als Illusion, die auch auf der unumstößlichen Akzeptanz von Konventionen und Normen beruht. Mit Lenz wird der Widerspruch zwischen Erkennen und Verkennen textuell entfaltet: In der Schlußsequenz zeigt die Erzählung das zweifache Scheitern der Sehnsucht nach ganzheitlichem Glücks- und Harmonieverlangen. Zum einen wird Lenz von seinem Exil in Waldbach zurück-, ja geradezu ausgewiesen; er kehrt in die für ihn leblose Welt zurück, aus der er geflohen war. Zum anderen weicht das Kraftfeld Wahnsinn. Bis zur Abfahrt Lenzens aus Waldbach bricht es kontinuierlich in das ideologische Wiedererkennen der idyllischen Ruhe ein, ohne jedoch eine strukturelle Veränderung einzuleiten. Es produziert eine verkannte, aber anwesende Intervention in den ideologischen Kreislauf des Verkennens und Wiedererkennens. Der symptomatische Widerspruch zwischen dem Erkennen der unerträglichen Bewegungslosigkeit bestehender Verhältnisse – der Wahnsinn – und der Flucht in das Verkennen der Ruhe als Idylle findet sich in der Schlußsequenz, die durch Bewegungslosigkeit dominiert wird, nur noch sehr abgeschwächt: »Er saß mit kalter Resignation im Wagen, wie sie das Thal hervor nach Westen fuhren. Es war ihm einerlei, wohin man ihn führte; mehrmals wo der Wagen bei dem schlechten Wege in Gefahr gerieth, blieb er ganz ruhig sitzen; er war vollkommen gleichgültig l. . . l Lenz starrte ruhig hinaus, keine Ahnung, kein Drang; nur wuchs eine dumpfe Angst in ihm, je mehr die Gegenstände sich in der Finsterniß verloren. l. . . l Am folgenden Morgen bei trübem regnerischem Wetter traf er in Straßburg ein. Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten; er that Alles wie es die Andern thaten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine nothwendige Last.« (S. 33 f.)

Aus der energiegeladenen Angst des Kraftfeldes Wahnsinn, wie sie für seine Gebirgswanderung, seinen Aufenthalt bei Oberlin und seine religiöse Melancholie beschreibbar ist, wird nach dem Rücktransport von Lenz zuerst »eine dumpfe Angst« und bald darauf »keine Angst« (S. 34) mehr: An die Stelle der »nach Rettung dürstende l Angst« und der »ewige l Qual der Unruhe« (S. 32) tritt die Bewegungslosigkeit eines Daseins, das als »eine nothwendige Last« (S. 34) empfunden wird. Die Schlußsequenz der Lenz-Erzählung weist mit der »dumpfe l Angst« nur noch rudimentär Spuren des Bedeutungskomplexes

Wahnsinn auf, der in den letzten Zeilen nicht mehr realisiert wird: Lenzens Leben am Ende des Textes fehlt jede Dynamik, Energie und angstbewegte Flucht vor der Statik der Umgebung. Konfrontierte die Anwesenheit des Wahnsinns Lenz mit einer anwesenden, aber verkannten Dynamik der Zustandsveränderung, so degeneriert das Leben nunmehr zur unumgänglichen Last, und jegliche Wahrnehmung vollzieht sich in apathischer Starre: »[E]r that Alles wie es die Andern thaten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine nothwendige Last. – So lebte er hin.« (S. 34)

Als figürlicher Schnittpunkt zwischen Möglichkeit und Grenzen subjektiver, das heißt ideologischer Wahrnehmung steht Lenz »an der Schwelle zu etwas Neuem«⁶⁶, aber er endet in intentionslosem Stillstand und in Apathie. Nach Kubitschek »gibt Büchner seinem Text den schlimmstmöglichen Schluß: Er läßt Lenz zu ›Ruhe‹ kommen in einer verkehrten Welt. [...] Was bleibt, ist ein Lenz, der eingepaßt wird in den Wahnsinn der Verhältnisse. [...] Wie die Fesseln einer engen, starren, in Ruhe verharrenden Welt zur Zerstörung einer auf Veränderung drängenden Persönlichkeit führen – das wird am ›Präzedenzfall‹ Lenz vorgeführt.«⁶⁷ Gleichwohl repräsentiert der Wahnsinn für die symptomatische Lektüre das utopische Kraftfeld einer »wahnsinnigen« Veränderung des Bestehenden als zwar unsichtbare, aber anwesende Möglichkeit.

Die symptomatische Lektüre zeigt, indem sie den Wahnsinn als textstrukturellen Bedeutungskomplex in das Zentrum ihrer Analyse stellt, wie sehr Lenz eben nur »auf den ersten Blick« den »unpolitischsten und subjektivsten Text Büchners« darstellt.⁶⁸ In *Lenz* wird expressiv eine politische Perspektive gezeichnet, die ihre Radikalität kunstvoll inszeniert. Mit dem ästhetisierten Bedeutungskomplex Wahnsinn deutet *Lenz* als »Fallstudie eines künstlerischen, psychischen und damit auch sozialen Grenzgängers«⁶⁹ die existentielle Ambivalenz des *homo politicus* an, der in der Spannung zwischen notwendiger Verbesserung der Situation und der Furcht davor steht. Die menschlichen Verhältnisse müssen kontinuierlich auf die Möglichkeit produktiver Veränderung des Bestehenden geprüft werden, auch und gerade wenn eine solche Veränderung auf den ersten Blick undenkbar oder unvorstellbar erscheint. Die Widersprüche der Gegenwart können Neues gebären. *Lenz* demonstriert die grundsätzlichen Gefahren in der Konfrontation mit Neuem, mit Veränderung: Ignoranz oder Flucht.

Anmerkungen

1 Markus-Evangelium 5, 1–13.

2 Walter Hinderer: »Sein Dasein war ihm eine notwendige Last«, in: Georg Büchner: *Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Interpretationen*, Stuttgart 1995, S. 89.

- 3 Ernst Lürßen: *Büchners Lenz. Der psychotische Bruch mit der Realität oder das Scheitern der Welt*, in: *Kunstabfrage. 30 Jahre psychoanalytischer Werkinterpretation am Berliner Psychoanalytischen Institut*, Tübingen 1996, S. 130.
- 4 Vgl. Rolf Tarot: *Georg Büchner: Lenz*, in: *Erzählkunst der Vormoderne*, hg. von Rolf Tarot, Bern u.a. 1996, bes. S. 176–181.
- 5 Vgl. Harald Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie? Zur problematischen Differentialdiagnostik in Georg Büchners »Lenz«*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 117(1998), S. 516–542; Georg Reuschlein: »...als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.« *Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im »Lenz«*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 28(1996)1, S. 59–61; Martina Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur. Das Schicksal der vergesellschafteten Seele in Georg Büchners Werk*, Opladen 1993, S. 107–111; 118–124, und Inge Diersen: *Büchners Lenz im Kontext der Entwicklung von Erzählprosa im 19. Jahrhundert*, in: *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 7 (1988/89), bes. S. 95–123.
- 6 Sabine Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, Stuttgart 1991, S. 58 f. Zur Beziehung zwischen Oberlin und Lenz als Auseinandersetzung mit der »äterlichen Zivilisation« vgl. auch Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur*, S. 84–101.
- 7 Friedhilde Schneider: *Selbst-Entfremdung. Die Formen der Verzweiflung in Georg Büchners Werk*, Frankfurt/Main (u.a.) 1994, S. 102–104, referiert die verschiedenen Forschungspositionen in der Diskussion um die in *Lenz* geschilderten Symptome einer Nervenkrankheit und deren Ursachen.
- 8 Michael Braun: »Hörreste, Sehreste«. *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln u.a. 2002, S. 75.
- 9 Seit dem Tod Althusser 1990 erleben seine theoretischen Ansätze als Aufschlußgebende Theorie-Impulse eine allmähliche Renaissance; vgl. beispielsweise Henning Böke u.a. (Hg.): *Denk-Prozesse nach Althusser*, Hamburg 1994; Antonio Callarai, David F. Ruccio (Hg.): *Postmodern Materialism and the Future of Marxist Theory. Essays in the Althusserian Tradition*, London 1996; Jean-Marie Vincent (Hg.): *Lire Althusser aujourd'hui*, Paris 1997; Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997.
- 10 Vgl. beispielsweise Lürßen: *Büchners Lenz*, S. 105–134, und Peter Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt. Zu Georg Büchners »Lenz«*, in: *Studien zu Georg Büchner*, hg. von Hans-Georg Werner, Berlin-Weimar 1988. Zur Verbindung von Wahn und Gesellschaft vgl. auch Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 103–110.
- 11 Louis Althusser: *Bemerkungen zu einer Kategorie: »Prozess ohne Subjekt und ohne Ende/Ziel«* [1972], in: *Was ist revolutionärer Marxismus? Kontroversen über Grundfragen marxistischer Theorie zwischen Louis Althusser und John Lewis*, hg. von Horst Arenz u.a. Berlin 1973, S. 90.
- 12 Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung* [1970], in: *Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg-Berlin 1977.
- 13 *Problematik* ist den *Epistemen* Michel Foucaults oder den *Paradigmen* Thomas S. Kuhns vergleichbar; vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt/Main 1988, S. 273, und Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* [1962], Frankfurt/Main 1979, S. 10.
- 14 Louis Althusser: *Einführung: Vom »Kapital« zur Philosophie von Marx* [1965], in:

- Louis Althusser, Etienne Balibar: »Das Kapital« lesen, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 28: »Die Wissenschaft kann jedes Problem nur auf dem Terrain und vor dem Horizont einer bestimmten theoretischen Struktur – ihrer sogenannten Problematik – stellen.«
- 15 Louis Althusser: *Sur Brecht et Marx* [1968], in: *Ecrits philosophiques et politiques*, tome II, textes réunis et présentés par François Matheron, Paris 1995, S. 549.
- 16 Louis Althusser: *Das »Piccolo«, Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über materialistisches Theater* [1965], in: *alternative*, 24(1981) 137, S. 86.
- 17 Vgl. Althusser: *Vom »Kapital« zur Philosophie von Marx*, S. 11–35. Zur Lesetheorie Althussters vgl. einleitend Klaus-Michael Bogdal: *Marx' Gespenst. Althussters Denken*, in: *Zeitgenössische französische Denker. Eine Bilanz*, hg. von Joseph Jurt, Freiburg i.B. 1998, S. 49–52; Robert Pfaller: *Althusser. Das Schweigen im Text. Epistemologie, Psychoanalyse und Nominalismus in Louis Althussters Theorie der Lektüre*, München 1997, S. 137–154, und Jean-Marie Vincent: *La lecture symptomale chez Althusser*, in: Sylvain Lazarus (Hg.): *Politique et philosophie dans l'œuvre de Louis Althusser*, Paris 1993, S. 67–80.
- 18 Althusser: *Vom »Kapital« zur Philosophie von Marx*, S. 32.
- 19 Sigrid Weigel beispielsweise erweitert das Spektrum des Aufschluß gebenden Symptoms um eine spezifische Bildwirklichkeit, anhand derer sowohl die Entwicklung theoretischen Denkens in Denkfiguren als auch die vielfältigen Berührungspunkte und Übergänge verschiedener kultureller Praktiken an spezifischen Szenarien der Kulturgeschichte lesbar werden; vgl. dazu die folgenden instruktiven Studien Sigrid Weigels: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/Main 1997, und *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, Paderborn 2004.
- 20 Zu den biographisch-psychoanalytischen Zugängen vgl. zusammenfassend Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 83–90.
- 21 Helmut Müller-Sievers: *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*, Göttingen 2003, S. 155: »Lenz ist verrückt ins Steintal eingezogen, verrückt zieht er wieder aus – sein plötzliches Erscheinen und sein Hinleben machen aus seiner Krankheit einen Zustand, der umso erschütternder ist, als er keinen Grund und kein Ende hat.«
- 22 Zur Reflexion des Wahnsinns als sozialem Ausgrenzungsdiskurs vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [1961], 10. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 8.
- 23 Diesen Ausdruck verwendet Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 96 f., unter Verweis auf Anklänge an den Sturm und Drang, wenn er den geschilderten Gefühlsausbruch Lenzens einen »prometheischen Protest« oder eine »titani-sche Kampfansage« nennt.
- 24 *Lenz*, S. 7. Zitiert wird nach der von Burghard Dedner und Hubert Gersch herausgegebenen, in Frankfurt 1998 erschienenen Ausgabe von Büchners *Lenz*. Die Primäritätsbelegungen werden, wenn nicht anders angegeben, direkt im Text in runden Klammern belegt.
- 25 Svend Erik Larsen: *Die Macht der Machtlosen. Über Lenz und Woyzeck*, in: *Georg Büchner im interkulturellen Dialog*, hg. von Klaus Bohnen und Ernst-Ulrich Pinkert, Kopenhagen-München 1988 (*Text und Kontext*, Sonderreihe, Bd. 25.), S. 190.
- 26 Vgl. Gerhard Knapp: *Georg Büchner*, 3. Aufl., Stuttgart-Weimar 2000, S. 144 f.; Hinderer: »*Sein Dasein war ihm eine notwendige Last*«, S. 97 f., unterscheidet in *Lenz* fünf Phasen der Krankheitsentwicklung Lenzens: 1. Phase: Wanderung durchs Ge-

- birge; 2. Phase: Aufnahme bei Oberlin bis zum Kunstgespräch; 3. Phase: Lenz bleibt allein in Waldbach, nachdem Oberlin mit Kaufmann in die Schweiz gegangen ist; 4. Phase: Lenz fühlt sich nach Oberlins Rückkehr verstoßen; 5. Phase: Abtransport nach Straßburg. Vgl. auch Schneider: *Selbst-Entfremdung*, S. 81–86, und Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 51.
- 27 Als optische Bewegungslosigkeit kann die Finsternis und als thermische Bewegungslosigkeit die Kälte verstanden werden.
- 28 Vgl. Lenz, S. 9, 10, 12, 13, 14, 16.
- 29 Der Schlußfolgerung Larsens, die Kraft radikaler Veränderung an die Figur Lenz selbst zu binden, indem er diese zu »einer explosiven Kraft mitten in einem wohlgeordneten Universum« stilisiert, kann hier nicht nachvollzogen werden; vgl. Larsen: *Die Macht der Machtlosen*, S. 190.
- 30 Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt*, S. 103 f.
- 31 Lenz, S. 15. Vgl. auch ebd., S. 12. Der zehnte Band der *Brockhaus Real-Enzyklopädie für gebildete Stände* von 1830 kritisiert die weit verbreitete, quasi esoterische Annahme, der Somnambulismus erlaube höhere Erkenntnisse des Ganzen als der Wachzustand: »Und weil in diesem Zustand [Somnambulismus] die niedern Seelenkräfte in einer ungewöhnlich hohen Wirksamkeit erscheinen, so haben Viele dadurch sich täuschen lassen, und, vermöge dieser Täuschung, den Somnambulismus für einen viel höhern Zustand erklärt, als das wachende, intelligente Leben.« (S. 363).
- 32 Im Gegensatz dazu spricht Eva Borst in ihrer Untersuchung des Einflusses der niederländischen Malerei auf die Darstellung der idyllischen Tableaus von Natur und Familie in Lenz – den »Genreszenen« – zwar von einem Ausdruck der Sehnsucht Lenzens nach einem »Entrinnen vor der eigenen Geschichte«, aber auch sie bezeichnet diese Idyllen als eine der konkreten sozio-kulturellen Realität enthobene utopische Gegenwelt: »Büchner entwirft somit gleichsam eine Gegenwelt, die ihren utopischen Charakter zu erkennen gibt, indem sie vor der gesellschaftlichen wie politischen Realität, die Lenz zum Außenseiter machte und aus der er zu fliehen versuchte, nicht bestehen kann.« Vgl. Eva Borst: *Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei auf Georg Büchners Erzählung »Lenz«*, in: *literatur für leser*, 2/1988, S. 105 f.
- 33 Lenz, S. 14: »Laß in mir die heil'gen Schmerzen, / Tiefe Bronnen ganz aufbrechen; / Leiden sey all' mein Gewinnst, / Leiden sey mein Gottesdienst.« Zur Genese dieses Zitates vgl. Heinz Rölleke: »Leiden sei all' mein Gewinnst.« *Zur Vor- und Wirkungsgeschichte eines Büchner-Zitates*, in: *Euphorion*, 89(1995), S. 331–334.
- 34 Die Diagnose in Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt*, S. 95 f., hingegen bleibt zweideutig: »Die Kluft, die sich zwischen Lenz auf der einen und Oberlin sowie den Talbewohnern auf der anderen Seite auftut, ist bezeichnend – es ist die Ruhe einer »niedrigeren« Daseinsform, die Ruhe elementarisch empfindsamer, der Natur nahe seiender Menschen, auf die Lenz stößt.«
- 35 Inge Diersen, in: *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften* [Berlin-Ost 1988], hg. von Henri Poschmann, Berlin u.a. 1992, S. 185.
- 36 Vgl. dazu Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur*, S. 97–101.
- 37 Werner Weiland: *Büchners Spiel mit Goethe-Mustern. Zeitstücke zwischen der Kunstperiode und Brecht*, Würzburg 2001, S. 25.
- 38 Vgl. Hoda Issa: *Das »Niederländische« und die »Autopsie«*, *Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke*, Frankfurt/Main 1988, S. 18–33, und die Briefe Büchners an die Familie vom 28. Juli 1835 und vom 1. Januar 1836.
- 39 Vgl. u.a. Hans Jürgen Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik*

- des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980; Walter Grab: *Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar*, Königstein 1985, S. 68; Jürgen Seidel: *Georg Büchner*, München 1998, S. 115 f.; Braun: »Hörreste, Sehreste«, S. 85, und Jan Ch. Hauschild: *Georg Büchner. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 111 f.
- 40 Vgl. Jürgen Schwann: *Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*, Tübingen 1997, S. 95–272.
- 41 Jan Thorn-Prikker: »Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft!« Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners »Lenz«, in: *Text und Kritik. Georg Büchner III*, Sonderband, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 188.
- 42 Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 68, nennt das Kunstgespräch »unsystematisch und fragmentarisch«.
- 43 Vgl. dazu auch Hans Mayer: *Georg Büchner und seine Zeit* [1964], Frankfurt/Main 1972, S. 300 f.
- 44 Seidel: *Georg Büchner*, S. 115.
- 45 Müller-Sievers: *Desorientierung*, S. 164.
- 46 *Lenz*, S. 18. Zur bewegungslosen, weil wirkungslosen Ruhe der Darstellung des sieghaften Apoll in den Vatikanischen Museen und der Sixtinischen Madonna bemerkt Albert Meier in *Georg Büchners Ästhetik*, München 1983 (Literatur in der Gesellschaft, Bd. 5.), S. 101: »Der Wert der Kunst kann daher auch nicht in ihren Produkten liegen, sondern nur in ihrer praktischen Bedeutung in Produktion und Rezeption. Allein schon deshalb müssen die klassischen Ideale des Apoll von Belvedere oder der Sixtinischen Madonna abgelehnt werden, denn sie tragen ihren Hauptzweck in sich selbst, machen keinen Eindruck.«
- 47 *Lenz*, S. 19. Vgl. auch S. 8, 9, 25.
- 48 Eine wichtige stoffliche Quelle für die Erzählung *Lenz* bildet der Bericht des pietistischen Pfarrers, Sozialreformers und Pädagogen Johann Friedrich Oberlin (1740–1826) über den Aufenthalt des psychisch schwerkranken Schriftstellers Jakob Michael Reinhold Lenz in Waldersbach, einem Ort im vogesischen Steintal. Ein Abdruck von Oberlins Bericht *Der Dichter Lenz, im Steinhale* findet sich in der umfangreichen Quellendokumentation zu *Lenz* in Bd. 5 der von Burghard Dedner und Hubert Gersch herausgegebenen, in Frankfurt/Main 2004 erschienenen historisch-kritischen Marburger Ausgabe, S. 219–368. Zum Quellenvergleich vgl. Burghard Dedner: *Der autobiographische und biographische Text als literarische Quelle. Oberlins Bericht »Herr L. . . « und Büchners »Lenz«, in: Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik v. 02.-05. 03. 1994: Autor- und problembezogene Referate*, hg. von Jochen Golz, Tübingen 1995, S. 221–226.
- 49 Vgl. Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur*, S. 84–101; Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 50–52.
- 50 Vgl. Schneider: *Selbst-Entfremdung*, S. 84.
- 51 Vgl. Harald Schmidt: *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners »Lenz«, Opladen 1994, S. 228; Schneider: *Selbst-Entfremdung*, S. 86.*
- 52 Vgl. Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 55–61. Für Mayer will »Oberlin Lenz auf die Normen und die ihm vorgezeichnete Bahn lenken«. Hans Mayer: *Lenz. Die Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moorse*, München 1994, S. 26.

- 53 Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 59.
54 Vgl. Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 542.
55 Kubik: *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*, S. 59.
56 Lenz, S. 19f.; vgl. auch ebd., S. 30 f.
57 Lenz, S. 32: »Elr stürzte sich in Oberlins Arme, er klammerte sich an ihn, als wolle er sich in ihn drängen, er war das einzige Wesen, das für ihn lebte.«
58 Lenz, S. 25. Hierbei handelt es sich um eine Sünde, die Gott nicht vergeben kann; vgl. Mk 3, 29.
59 Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 539.
60 *Encyclopädisches Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften*, hg. von C.W. Hufeland u.a., Berlin 1840, Bd. 23, S. 695 f.
61 Vgl. Burghard Dedner, Hubert Gersch: *Kommentar zu Büchners »Lenz«*, in: Dies. (Hg.): *Büchner, Georg: Lenz*, Frankfurt/Main 1998, S. 48–50.
62 Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 46.
63 Vgl. bes. Lenz, S. 25: »Dann erhob er sich und faßte die Hände des Kindes und sprach laut und fest: Stehe auf und wandle! Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt. Da stürzte er halb wahnsinnig nieder, dann jagte es ihn auf, hinaus in's Gebirg. Wolken zogen rasch über den Mond; bald Alles im Finstern, bald zeigten sie die nebelhaft verschwindende Landschaft im Mondschein.«
64 Lenz, S. 23: »Jetzt ist es mir so eng, so eng, sehen Sie, es ist mir manchmal, als stieß ich mit den Händen an den Himmel; oh, ich erstickte!«
65 Auch für Schmidt: *Schizophrenie oder Melancholie?*, S. 542, bedeutet diese Textstelle das Ende der Wirkung der illusionär wahrgenommenen Harmonie. Die textuell dargestellte »einfühlsame Introspektion in ein psychotisches Bewußtsein, zu dessen Zerbrechen die mißlungene Theodizee angesichts des Leids in der Welt zumindest beiträgt«, erzeugt eine Verweigerung gegenüber den »Harmoniepostulaten theistischer wie pantheistischer Provenienz«.
66 Larsen: *Die Macht der Machtlosen*, S. 193.
67 Kubitschek: *Die tödliche Stille der verkehrten Welt*, S. 103 f.
68 Knapp: *Georg Büchner*, S. 141; hier hat Knapp eine wesentliche Korrektur vorgenommen, denn in der früheren Auflage heißt es noch: »Lenz ist der subjektivste und zugleich der am wenigsten »politische« Text Büchners.«
69 Hauschild: *Georg Büchner*, S. 624.

Christian Milz

»Ach! unaufhaltsam strebet das Schiff,
mit jedem Momente . . .«

Goethes »Alexis und Dora« - Die elegische Idylle
und ihr nachhaltiges Mißverständnis

I. Gut zwei Jahrzehnte nach dem *Werther* schrieb Johann Wolfgang Goethe nach Ansicht der enthusiastischen Zeitgenossen mit *Alexis und Dora* eine »seiner besten Compositionen«. ¹ Schiller, Friedrich Schlegel, Jean Paul, Wieland, sie alle feierten in *Alexis und Dora* eine in altgriechischen Distichen abgefaßte Hymne auf die Liebe. Sie verstanden den Inhalt als *Idylle*, eine Kategorisierung, die der Autor am 7. Juli 1796 in einem Brief an Schiller, wie auch im Untertitel des Erstdruckes im *Musen Almanach für das Jahr 1797*, zunächst übernahm. Drei Jahrzehnte später, am 25.12.1825, bezeichnete Goethe das Gedicht im Gespräch mit Eckermann jedoch als *Elegie*. Für den ehemaligen Präsidenten des Internationalen Germanistenverbandes, den Göttinger Germanisten Albrecht Schöne, verkörpert dieser aus gattungstheoretischen Prinzipien abgeleitete Gegensatz zwischen Idylle und Elegie die Essenz eines bis in unsere Tage fortwirkenden Mißverständnisses dessen, was der Autor poetisch dargestellt habe. Er nennt in seiner Neuinterpretation einiger Goethetexte die auf Schiller und seine kurz zuvor veröffentlichte Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* zurückzuführende Kategorisierung des Gedichtes im Sinne der »poetische[n] Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit [. . .], die durch »innere Notwendigkeit«, »Wahrheit«, und »Schönheit«, durch »Unschuld und Einfalt« ² bestimmt ist, eine bis ins 20. Jahrhundert wirksame aber irreführende Rezeptionsvorgabe. Schillers Kategorien, aus ihrem Zusammenhang der ästhetischen Reflexionen herausgelöst, hätten das Verständnis des Werkes präformiert wie verstellt und aufgrund seiner Autorität eine jahrhundertlange Fehldeutung veranlaßt. Diese Erklärung des Mißverständnisses als kopflastige Verirrung eines quasi vom rechten künstlerischen Pfad abgekommenen theoretisierenden Dichters führt zwangsläufig zu der nicht hinnehmbaren Schlußfolgerung, daß Schiller den Begriff der Elegie nicht präsent gehabt habe. Implizit unterstellt Albrecht Schöne mit seinem Argumentationsschema Schiller eine Präferenz für den Begriff der Idylle, wobei dem Germanisten eine nicht statthafte Vermischung von Schillers Begriff des Ideals mit dem der Idylle unterläuft, denn nach Schiller ist die Idylle ebenso ein Ausdruck der Entfremdung vom Ideal wie die Elegie. Die entsprechende ästhetische Kategorie nennt Schiller sentimentalisch, dabei stellt die Elegie den Oberbegriff dar. In der

betreffenden Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* heißt es: »Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt, und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn *elegisch*. Auch diese Gattung hat wie die Satire zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die *Elegie* in engerer, das andre die *Idylle* in weitester Bedeutung.« [Hervorhebungen im Original]³ Elegie und Idylle sind für Schiller keine Antagonismen. Von der sentimentalischen ist indes die naive Idylle zu unterscheiden, die Albrecht Schöne seiner Erklärung der vermeintlichen hermeneutischen Voreingenommenheit Schillers zugrunde gelegt hat. Um diese dürfte es hier allerdings nicht gehen. In einer an das obige Zitat sich anschließenden Fußnote ergänzt Schiller: »Daß ich aber die Idylle selbst zur elegischen Gattung rechne scheint l. . .] einer Rechtfertigung zu bedürfen. Man erinnere sich aber, daß hier nur von derjenigen Idylle die Rede ist, welche eine Spezies der sentimentalischen Dichtung ist, zu deren Wesen es gehört, daß die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit entgegengesetzt werde. Geschieht dies auch nicht ausdrücklich von dem Dichter, und stellt er das Gemälde der unverdorbenen Natur oder des erfüllten Ideals rein und selbständig vor unsere Augen, so ist jener Gegensatz doch in seinem Herzen, und wird sich, auch ohne seinen Willen, in jedem Pinselstrich verraten. l. . .] Schließlich bemerke ich noch, daß die hier versuchte Einteilung, eben deswegen weil sie sich bloß auf den Unterschied in der Empfindungsweise gründet, in der Einteilung der Gedichte selbst und der Ableitung der poetischen Arten ganz und gar nichts bestimmen soll; denn da der Dichter, auch in demselben Werke, keineswegs an dieselbe Empfindungsweise gebunden ist, so kann jene Einteilung nicht davon, sondern muß von der Form der Darstellung hergenommen werden.«⁴ Ganz zweifellos hat Schiller seine Dichterkollegen wie sein Zeitalter überhaupt, nicht zuletzt sich selbst und somit also auch Goethe, unter die sentimentalischen Autoren eingeordnet, zumal als ursprünglicher Titel der Untersuchung nicht Dichtung sondern Dichter vorgesehen war. Explizit erwähnt er den *Werther*, in dem alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung gebe, zusammengedrängt sei, den *Tasso*, den *Faust* und Goethes neuesten Roman, das heißt *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.⁵ Zudem relativiert Schiller den Begriff der naiven Idylle in der oben genannten Fußnote gleich wieder, die Unterscheidung innerhalb des Idyllischen ist offenkundig mehr konventionellen als systematischen Gründen geschuldet.

Elegische und idyllische Empfindungsweise sind für Schiller unmittelbar verwandt und aus einer nicht nur, aber besonders in der Neuzeit bzw. der Moderne entfremdungsanfälligen Disposition des Geistes abzuleiten. Beide Gestimmtheiten können gut und gerne zusammen in einem Werk existieren, und genau das ist in

Alexis und Dora offensichtlich der Fall. Schillers Kategorisierung als Idylle, der entsprechende Untertitel des Erstdrucks und Goethes Bezeichnung Elegie gegenüber Eckermann erfassen gleichermaßen und im Sentimentalischen zusammenhängende Aspekte des Gedichtes. Damit greift ein erster germanistischer Hebel, der die Ursachen für die literarische Auseinandersetzung der beiden Weimarer Klassiker als kompakte Blöcke identifizieren und auseinandertreiben will, ins Weiche, und mit den ästhetisch-kategorialen Differenzen zwischen Schiller und Goethe verflüchtigt sich Albrecht Schönes intellektualistischer Erklärungsansatz des Mißverständnisses. Sein Resümee »Idylle« ist dies Gedicht – insofern es deren Gattungsgrenze überschreitet. Idyllisches zeigt diese Elegie – als das, was verloren geht. Das Paradies, zur Stunde der Vertreibung⁶ ist nichts anderes als eine Wiederholung von Schillers Definition der beiden Gattungen der sentimentalischen Schreibart. An inadäquatem begrifflichem Handwerkszeug des Dichterkollegen kann das Mißverständnis nicht festgemacht werden.

Dieses aber bleibt und mit ihm die Rezeptionsgeschichte der Fehldeutungen. Albrecht Schöne führt neben der theoretischen Voreingenommenheit des interpretatorischen Wortführers ein zweites Argument für die defizitäre Interpretation an und unterfüttert die bisherige intellektualistische Erklärung durch Einbeziehung des Instinktiven. Die Befangenheit durch »ideologisch-moralische Scheuklappen einer von traditionell-bürgerlichen Wertvorstellungen bestimmten Leserschaft« sei es, die sozusagen arbeitsteilig den kognitivistischen hermeneutischen Irrweg eines ansonsten moralisch eher unbefangeneren Schiller komplementär ergänzt und das rezeptionsmäßige »Sinnverkenntungspotential« nachhaltig und wirkungsmächtig abgerundet habe.⁷ Die Frage, warum die Rezeption das Gedicht nachhaltig mißverstehet, wird mit dem Hinweis auf intellektualistische bzw. moralische Voreingenommenheit allerdings eher verwischt als gestellt. Kommunikation ist schon im alltäglichen Leben mitunter eine verzwickte, mehrdimensionale Angelegenheit – um so mehr in einem künstlerischen Werk. Es wäre also angesagt zu hinterfragen, inwieweit die als unzulänglich kritisierte Lesart von Schiller und Co auf Interferenzen verschiedener Dimensionen von Sinn beruhen, also ob, warum und wo sprachliche Implikationen hermeneutische Bindungen und/oder Verdrängungen hervorrufen.

Die ambivalente Struktur des Textes ist tatsächlich mittlerweile aktenkundig, sie herausgearbeitet zu haben ist das Verdienst von Albrecht Schönes Neuinterpretation.⁸ Der Graben zwischen Autor und Publikum wird hier allerdings nur in seiner Breite beleuchtet, nicht dessen Tiefe und Grund begriffen. Denn die Mehrdeutigkeit des Textes beschränkt sich nicht, wie Albrecht Schöne annimmt, auf die verdeckte Allegorie in *Alexis und Dora*. Einen anderen Aspekt machen die Implikationen der wörtlichen Ebene aus. Zwischen diesen und der verdeckten Allegorie herrscht eine polare Binnenspannung, deren Konfliktlinie – das aufzudecken ist die Absicht dieses Aufsatzes –, zwischen den Fronten des vergeistigten

platonischen Eros auf der einen, der Schillerschen, und der manifesten Erotik der körperlichen Liebe auf der anderen, der Seite des Autors, verläuft. Darauf, daß im Gedicht beide Erosformen poetisch besungen werden, beruht dessen zeitgenössischer Erfolg und ästhetischer Reiz. Die verführerische sinnliche Seite bleibt allerdings in der von den Zeitgenossen nicht dechiffrierten Allegorie als Bild ohne Konturen und erreicht den Adressaten nur auf der instinktiven Ebene der poetischen Vibrationen. Die Eifersucht kann ohne Allegorese überhaupt nicht plausibel werden und rief infolgedessen Widerstand hervor. Der Gegensatz zwischen der Venus Urania und der Venus Cythera allein erklärt aber noch nicht das andauernde Mißverständnis des Gedichtes. Entscheidend ist, daß der Dichter ihren hierarchischen Rang umwertet. Ihm wird das Sinnliche zum Ziel des Strebens nach existentieller Intensität.⁹ Dieser Schwenk, das ist der entscheidende Grund für das hermeneutische Dilemma, vollzieht sich im Gedicht durchgehend als Oszillation zwischen den beiden genannten Polen des Eros, wobei sich die auktoriale Position sowohl offen als auch verdeckt artikuliert, während die traditionelle sich in dem dargebotenen szenischen Bild wie auch in üblichen Standards der Verbindung des Eros mit dem Göttlichen manifestiert. Für den Text von *Alexis und Dora* trifft zu, was Thomas Mann hinsichtlich Goethes mündlicher Rede überliefert: »So sprach er, schreibt Charlotte von Schiller, »in lauter Sätzen, die einen Widerspruch in sich hatten, daß man alles deuten konnte, wie man es wollte l. . J.«¹⁰

II. In das zeitgenössische Lob der »Idylle« waren kritische Anmerkungen eingestreut, die zum Kern der Sache führen, obwohl sie sich auf den ersten Blick eher auf Nebensächliches zu beziehen schienen. Die, wie Schiller schrieb, »so rein und glücklich abgebrochene Blume des Dichterischen«¹¹ enthielt in der, nach allgemeiner Ansicht unmotivierten, Eifersucht des verliebten Alexis ein die Harmonie des Ganzen störendes Motiv. Man stieß sich neben dem maßlosen Affekt am Ende des Gedichtes außerdem an dem Bündelchen unter dem Arme, mit dem Alexis von der Mutter wegspringt, der Ferne entgegen wie seiner Dora in die Arme, und auch das »Gleichniß vom Räthsel«¹² wurde moniert. Alle drei Motive gehören eng zusammen. Letzteres aber, die explizite Verrätselung einer indirekten Bedeutungsebene stellt nach Albrecht Schöne den Schlüssel für das Verständnis oder Mißverständnis des Gedichtes dar:

l. . J] – So legt der Dichter ein Rätzel,
Künstlich mit Worten verschränkt, oft der Versammlung ins Ohr
Jeden freut die seltne Verknüpfung der zierlichen Bilder,
Aber noch fehlet das Wort, das die Bedeutung verwahrt,
ist es endlich gefunden, dann heitert sich jedes Gemüt auf,
Und erblickt im Gedicht doppelt erfreulichen Sinn. (V. 25–30)

Die von Schiller ausgehende Rezeptionsgeschichte nahm weder das Wort, das die Bedeutung verwahrt, noch das Rätsel als solches zur Kenntnis. Im Gegenteil, es wurde dem Dichter angekreidet. Friedrich Schlegel schrieb an seinen Bruder: »Eine kleine Ungeschicklichkeit fühlte ich gleich darin, daß Alexis noch so nahe am Ufer redend eingeführt wird, und doch mit so ruhiger Sorgfalt ausmalt, wie das Gleichniß vom Räthsel l. . . I gegen die Wahrheit scheint mir jenes ein kleiner Verstoß.«¹³ Albrecht Schöne führt weitere Beispiele an: »Charlotte von Kalb an Jean Paul: ›Der Jüngling ist ein Dichter und kein Liebhaber‹¹⁴; Körner an Schiller: ›Ein liebender Jüngling wird als Dichter dargestellt‹¹⁵ und der Germanist stellt fest: »Daß hier tatsächlich nicht mehr der ›Liebhaber‹ spreche (– der sollte ›an Dichter, Hörerkreis, verschränkte Worte und zierlich verknüpfte Bilder haben denken können?), vielmehr der ›Dichter‹ selbst sich einschalte in den Alexis-Monolog, hat erst Pickering 1958 als angemessene Lesung vorgeschlagen. Dem Epilog der Verse 155–158 entsprechend, mit denen der Erzähler (wieder) das Wort nimmt, hat er die Rätsel-Verse als ›versetzten Prolog‹ bestimmt.«¹⁶

Der Autor verteidigte sich nicht in der Sache und verlegte sich gegenüber der defizitären Rezeption aufs Grummeln. Anlässlich des Erstdruckes von *Alexis und Dora* in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1797* ließ er verlauten:

Hast du an liebender Brust das Kind der Empfindung gepflegt,
Einen Wechselbalg nur gibst dir der Leser zurück.¹⁷

Und Schiller bekam in dem schon erwähnten Brief vom 17. Juli 1796 zu hören: »l. . . I einige Bemerkungen, die [Knebell] mir ins Haus brachte, sowie die, welche Sie mir mitteilen, überzeugen mich wieder aufs neue, daß es unseren Hörern und Lesern eigentlich an der Aufmerksamkeit fehlt, die ein so obligates Werk verlangt. Was ihnen gleich einleuchtet, das nehmen sie wohl willig auf, über all das, woran sie sich nach ihrer Art stoßen, urtheilen sie auch schnell ab, ohne vor noch rückwärts, ohne auf den Sinn und Zusammenhang zu sehen, ohne zu bedenken, daß sie eigentlich den Dichter zu fragen haben, warum er dieses und jenes so und nicht anders machte?«¹⁸ Konkreter wurde der Goethe nicht, das Wort, das die Bedeutung verwahrt, sollte aus gewissen Gründen vom Publikum selbst entschlüsselt werden – oder eben auch nicht.

Was diesem gleich einleuchtete, war das scheinbar so fest geknüpft Band der Liebe.

Auch dir ist es verschwunden das Schiff, das deinen Alexis,
Dir, o Dora, den Freund, dir, ach! Den Bräutigam raubt.
Auch du blickst vergebens nach mir. Noch schlagen die Herzen
Für einander, doch, ach! nun aneinander nicht mehr. (V. 11–14)

Tatsächlich enthält der Text im Kopf des Gedichtes den Entwurf einer Liebesbeziehung, die durch einen monologisierenden Rückblick des Sprechers strenggenommen nicht mehr hintergebar ist. Woher sollten die Gründe für eventuelle Zweifel an der Treue genommen werden? Es gibt keine neuen Daten, kann keine geben. Das Schiff befindet sich auf See, der Abschied wird rückblickend beschrieben – als ungetrübt harmonisch. Die weiteren Informationen bestätigen und verstärken die eindeutige Ausgangssituation. Mit verschiedenen Bildern und Signalen wird Dora zur Venus Urania stilisiert.

Oefter sah ich dich gehen zum Tempel, geschmückt und gesittet,
und das Mütterchen ging feyerlich neben dir her. (V. 39–40)

Die Chiffren »Tempel« und »gesittet« und der anschließende Vergleich mit den Gestirnen, die als ruhig und bedürfnislos geschilderte Seelenlage,

Schöne Nachbarin! So war ich gewohnt dich zu sehen,
wie man die Sterne sieht, wie man den Mond sich beschaut,
Sich an ihnen erfreut, und in dem ruhigen Busen
Nicht der entfernteste Wunsch sie zu besitzen sich regt. (V. 47–50)

der explizite Verweis auf das Göttliche

Nur ein Augenblick war' s der letzte, da stieg mir ein Leben,
Unvermutet in dir, wie von den Göttern herab. (V. 17–18)

und die stille Innerlichkeit

In mich selber kehr ich zurück, da will ich im stillen
Wiederholen die Zeit, als sie mir täglich erschien. (V. 21–22)

umspielen die Fakten der Exposition mit gängigen und bindenden poetischen Bildern einer vergeistigten und kristallklaren Liebe. Schillers Bemerkung an Goethe in seinem Brief vom 18.6.1796 »die Idylle hat mich bey dem zweyten Lesen so innig, ja noch inniger als bey dem ersten bewegt. Gewiß gehört sie unter das schönste, was Sie gemacht haben, so voll Einfalt ist sie, bey einer unergründlichen Tiefe der Empfindung. [...] Dieses fühle ich nur, daß ich die glückliche Trunkenheit, mit der Alexis das Mädchen verläßt und sich einschiffet, gerne immer festhalten möchte«¹⁹ orientiert sich eng an diesen Partien des Textes.

Was Schiller und die ihm folgende Rezeptionsgeschichte übersieht, ist die in direkter Umgebung dieser Motive erfolgende Distanzierung von dem soeben eta-

blierten Ideal. Der platonische Eros wird gleichzeitig zitiert wie desavouiert, der »Venus Urania« wird die »Venus Cythera« übergeordnet.

Die Dissoziationen erfolgen in unmittelbarem Kontext des Idyllischen:

Nur umsonst verklärst du mit deinem Lichte den Aether,
Phöbus, mir ist er verhaßt dieser alleuchtende Tag. (V. 19–20)

Phöbus Apollon muß dem kleinen pausbäckigen Dämon Platz machen.

Ach warum so spät, o Amor, nahmst du die Binde,
Die du ums Aug' mir geknüpft, warum zu spät mir hinweg? (V. 31–32)

Sehen ohne erotische Empfindung ist blind, wo nichts erregt wird regiert Stumpfheit:

War es möglich, die Schönheit zu sehen und nicht zu empfinden?
Würkte der himmlische Reiz nicht auf dein stumpfes Gemüth? (V. 23–24)

All jene zuvor beschriebenen idyllisierenden Momente werden im gleichen Atemzug entwertet, die poetische Datenlage somit ausgesprochen kontrovers und inkohärent. Eine dem Text adäquate Rezeption müßte sich unweigerlich der Dekompensation von Sinn inmitten einer gravierenden inhaltlichen Verwirrung stellen. Die zeitgenössische Diskussion²⁰ erweist jedoch, daß weder die eine noch die andere Seite die poetische Dissoziation wahrnahm sondern die Daten im Konsens mit der eigenen mentalen Verfaßtheit ausdeutete. Das oppositionelle Publikum befand sich dabei, wie gesagt, nicht nur in Übereinstimmung mit dem herkömmlichen Begriff des Ideals, sondern auch mit der eingangs vorgestellten und durch das Bild der noch füreinander schlagenden Herzen festgeschriebenen Szenerie. Schillers kritische Rückmeldung an den Autor ist nicht von der Hand zu weisen: »Daß Sie die Eifersucht so dicht [neben den Schauplatz der zwei Liebenden] stellen und das Glück so schnell durch die Furcht wieder verschlingen lassen weiß ich vor meinem Gefühl noch nicht ganz zu rechtfertigen obgleich ich nichts befriedigendes dagegen einwenden kann.«²¹

Goethe jedoch insistierte auf dem Zusammenhang der Liebe mit dem Ausbruch von Verlustangst und Verzweiflung. Noch Jahrzehnte später war ihm die Kontroverse eine Stellungnahme wert: »Die Eifersucht liegt hier so nahe und ist so in der Sache, daß dem Gedicht etwas fehlen würde, wenn sie nicht da wäre«, zitiert Albrecht Schöne aus einem Gespräch mit Eckermann vom 25.12.1825, und man erfährt außer der Schiller mitgeteilten Antwort über die Unbeständigkeit unverhofften Liebesglücks und Erwägungen in bezug auf den möglichst langen Spannungsbogen²² noch eine spät nachgereichte Begründung: »Ich habe selbst

einen jungen Menschen gekannt, der in leidenschaftlicher Liebe zu einem schnell gewonnenen Mädchen ausrief: Aber wird sie es nicht mit einem anderen ebenso machen wie mit mir?«²³ Hier wäre anzumerken, daß zwischen einer vagen Befürchtung und einem maßlosen Eifersuchtsaffekt ein gewisser Unterschied besteht. Letzterer benötigt einen handfesten Anlaß oder Verdacht. Aber ganz davon abgesehen: Als was entpuppt sich die mit dem Mütterchen gesittet zum Tempel gehende Dora in der nachträglichen Erläuterung ihres Schöpfers? – Als ein leicht zu gewinnendes Mädchen, das es sogleich mit diesem und jenem treibt! Diese Metamorphose war den Zeitgenossen, einschließlich Schiller, ganz und gar entgangen. Der Autor aber wußte, wovon er sprach. Er hätte, wenn er gewollt hätte, seine Kritiker auf das verweisen können, was schwarz auf weiß im Text stand:

Ja ein Mädchen ist sie! Und die sich geschwinde dem einen
Giebt, sie kehret sich auch schnell zu dem andern herum. (V. 147–148)

Wie waren diese – spät am Ende des Gedichtes angebrachten – Zeilen nur zu übersehen gewesen? Die Leser und Zuhörer hatten genau das getan, was Goethe ihnen unterstellt hatte, unterlassen zu haben, nämlich auf den Sinn und Zusammenhang zu achten sowie vor- und rückwärts zu sehen. Sie hatten an dem ursprünglichen Entwurf Doras als sittsame Braut festgehalten. Die Explikation des sich geschwind hingebenden Mädchens und die entsprechende verdeckte allegorische Ebene wurde von der Rezeption genauso ignoriert wie die verwirrenden Dissoziationen in bezug auf den platonischen Eros. Nicht unbedingt oder nicht nur aus theoretischer oder ideologisch-moralischer Voreingenommenheit, sondern zugunsten der inhaltlichen Kohärenz des Textes entlang des Entwurfs einer Dora Urania und einer szenischen Exposition, die keine logische Alternative zuließ. Man ignorierte die Ambivalenzen, die allegorisch-symbolische Ebene und die entsprechenden im Text enthaltenen Signale und Gegensätze, weil man die diskrepanten Daten an nicht hintergehbare Vorgaben assimilierte und beanstandete den störenden Rest, den Rätselvergleich, das Bündel und die Eifersucht.

Das »Schlüsselwort, das die Bedeutung verwahrt« ist nach Albrecht Schöne die Myrte. Er führt dazu aus: »Im Unverständnis des Myrten-Verses übte man die gleiche Verdrängungspraxis, die Kleinpaul 1888 am Beispiel des hochzeitlichen Myrtenschmucks begriffen hat: »Wenn ein Myrtenkranz das Zeichen der Braut an ihrem Hochzeitstage ist, so soll derselbe nicht etwa die Jungfernschaft oder Keuschheit der Braut anzeigen. Umgekehrt, die Blume der Venus soll bedeuten, daß das junge Weib bereit ist, auf dem Altar der Liebesgöttin die Jungfrauenschaft zu opfern l. . . I. Unsere jungen Damen fühlen diese Symbolik, durchdringen sie aber nicht, und so gelingt es ihnen, durch die Blume Dinge zu sagen, die, gerade herausgesagt, gelindes Entsetzen bereiten würden.«²⁴ Um so mehr ein Gedicht, das nach anfänglicher Vorspiegelung eines auf den Ehestand abzielenden Liebes-

bundes die sexuelle Initiation des Jünglings Alexis durch ein »leichtes Mädchen« mit anschließender Frustration durch Eifersuchtsgefühle zum eigentlichen Thema macht.

Die Symbole neben der Myrte sind die Orange und die Feige. »Bezeichnet die Feige von altersher den weiblichen Schoß, so weisen die Orangen l. . J auf die weibliche Brust. Mit diesen Früchten lockt das Mädchen Alexis in ihren Garten; sie fallen für ihn in der Myrtenlaube.«²⁵ Doppelsinnig ist schon der Anfang der allegorischen Passage:

l. . J das Meer bringt
Keine Früchte, sie bringt jegliches Land nicht hervor. (V. 77-78)

Zielen diese Zeilen zum einen auf Doras Anpreisung ihrer unvergleichlichen erotischen Schätze ab, so können sie gleichzeitig als Explikation verstanden werden, die einer wörtlichen Sinnebene widerspricht. Mit Früchten, die das Land nicht hervorbringt, können nicht die eßbaren, müssen diejenigen der Liebe gemeint sein. Allegorisch kodiert, geht das Gedicht spätestens in der Gartenszene zu der Beschreibung einer sexuellen Handlung über:

Nimm aus dem Garten noch einige Früchte mit dir!
l. . J
Schweigend begannest du nun, geschickt, die Früchte zu ordnen,
Erst die Orange, die schwer ruht, als ein goldener Ball,
Dann die weichliche Feige, die jeder Druck schon entsetzt,
Und mit Myrthe bedeckt ward und geziert das Geschenk. (V. 76-88)

Auf deren Höhepunkt vergeht den beiden Liebenden, wie auch im *Werther*, die Welt. Eine weitere Explikation der Allegorie erfolgt, wenn Alexis nach der Rekapitulierung der Verführung mit dem neunmal um den Hals gewundenen Kettchen in einer Projektion auf die zukünftige Schwangerschaft und das gemeinsame Kind anspielt:

Du sitztest und nächst und kleidest
Mich und Dich und auch wohl noch ein drittes darein. (V. 133-134)²⁶

Das Beisammensein in der Laube kann infolgedessen kein Stilleben mit Früchten und Händchenhalten gewesen sein. Der erotische Höhepunkt der poetischen Bilder ist indes nicht mit der Handlung kongruent. Noch näher als im Beisammensein mit dem Protagonisten wird die sich hingebende Dora für den Leser oder Zuhörer in der eifersüchtigen Vorstellung des Alexis herangezoomt. Die weichliche Feige, die jeder Druck schon entsetzt, gewährt jetzt dem der Allegorese

aufgeschlossenen Publikum ihr Eigentliches, ihren Inhalt, den stärkenden Honig.

o mässiget Götter!
Diesen gewaltigen Brand, der mir den Busen durchtobt.
[. . .]
Nicht der Erinnyen Fackel, das Bellen der höllischen Hunde
Schreckt den Verbrecher so, in der Verzweiflung Gefild,
Als das gelassne Gespenst mich, das mir die Schöne von Ferne
Zeiget: die Thüre steht wirklich des Gartens noch auf!
Und ein anderer kommt! Für ihn auch fallen die Früchte!
Und die Feige gewährt stärkenden Honig auch ihm! (V. 135-144)

Mit der folgenden abschließenden Vorstellung des donnernden und Blitze schleudernden Zeus gewinnt die szenische Bewegung noch einmal eine gewaltige Steigerung. Der getroffene Mast, die umhergestreuten Planken, die tobende Welle mit den Waren aus dem Bauch des Schiffes und ein den Delfinen überlassener Alexis – all das kommt im Rahmen der Andersrede einer Allegorie des sexuellen Höhepunktes gleich. *Alexis und Dora* besingt in seinem »streng geregelten, kunstvoll durchkomponierten, engeführten Text«²⁷ nicht zuletzt den physischen Akt der Zeugung. Einleitung ist die Idylle der Venus Urania, die Eifersucht stellt den absolute Höhepunkt dar. Im halbherzigen Lob der Musen des Abgesangs klingt die heftige Atmung noch nach und beruhigt sich mit einem knappen Ausschwingen.

Nun, ihr Musen, genug! Vergebens strebt ihr zu schildern,
Wie sich Jammer und Glück wechseln in liebender Brust.
Heilen könnt ihr nicht die Wunden, die Amor geschlagen
Aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch. (V. 155-158)

Was aber hätte diese, den Vorgaben des Autors gegen Schiller folgende Lesart auf dessen nicht unberechtigten Einwand der unmotivierten Eifersucht zu erwidern? An den vom Liebesgott geschlagenen Wunden bleiben trotz des Verweises auf das schnell gewonnene Mädchen diverse Zweifel bestehen. Die spät nachgelieferte auktoriale Erläuterung klingt leicht fadenscheinig, fast wie ein Ablenkungsmanöver. Einem naiven Alexis, und als solcher wird er uns im Gedicht präsentiert, kaufen wir die Eifersucht und seinen plötzlichen Stimmungsumschwung nicht so ohne weiteres ab. An einem erfahrenen, den wir hier aber nicht vor uns sehen, würden wir wiederum die naive Anbetung des leichten Mädchens anzweifeln. Und der Trennungsschmerz? Könnte die Aggression aus der Wut über den temporären Verlust der Geliebten herrühren? Wohl kaum. Schon um seine Dora zu

halten, muß Alexis fahren und erfolgreich zurückkehren. Ihr erst im Moment seiner kaufmännischen Initiation, also seiner absehbaren Selbständigkeit in Verbindung mit der Aussicht auf Erfolg und Reichtum plötzlich aufflammendes Interesse an Alexis macht die von Albrecht Schöne avisierte Lesart eines nach dem erträumten Schiffbruch auf dem Rücken eines Delfins in Doras Schoß zurückschwimmenden aber nunmehrigen mittellosen Helden unmöglich.²⁸ Aus der verführerischen Dora würde in diesem Falle unweigerlich die furchtbar enttäuschte – mit einem dem grandiosen Eifersuchtsaffekt des Helden um nichts nachstehen hysterischen Anfall . . . und die tobende Welle das kleinere Übel. Die »Waaren« können infolgedessen nicht, wie Schöne annimmt, das Oppositionsmotiv zum Eros sein.²⁹ Selbst wenn man darüber wegen der ohnehin vorhandenen Dissonanzen hinwegsähe und zusätzliche in Kauf nähme – merkantiler Erfolg versus sexuelle Erfüllung wären ein so trivialer Antagonismus, daß man damit einem Goethe nicht kommen darf.

In der richtigen Identifizierung des Oppositionsmotivs liegt allerdings in der Tat der Schlüssel zu dem Verständnis der 79 Distichen. Die Eifersucht muß darin eine unabdingbare Rolle spielen. Wenn der Autor zu Eckermann sagt, sie liege so nahe und sei so in der Sache, daß dem Gedicht etwas fehlen würde, wenn sie nicht da sei, dann hat das seinen Grund. Es ist also angebracht, es noch einmal mit der Forderung des Dichters an die Rezeptionsseite zu versuchen und ihn zu fragen, warum er dieses und jenes so und nicht anders machte.

III. Gibt es eine Sichtweise des Gedichtes, aus der heraus der Eifersuchtsaffekt trotz der füreinander schlagenden Herzen usw., also in Anbetracht der festgestellten Reibungen, nachvollziehbar ist? Oder anders herum gefragt: Wenn der Grund für die Eifersucht nicht in dem sicheren Wissen um die Untreue Doras, ihrer feindlichen Übernahme durch den alsbaldigen Nachfolger im Garten der Lüste liegt, und darüber kann Alexis, wie gesagt, nichts wissen, dann muß der Affekt bereits von Beginn an und vor der Begegnung mit Dora in seiner Psyche existieren. Die Dissoziationen wären in Alexis' Seele zu suchen. Es ist Zeit, sich den Helden etwas genauer anzusehen. Wie wird er, von seiner Liebesbeziehung einmal abgesehen, im Gedicht charakterisiert?

Nur ein Augenblick war' s in dem ich lebte, der wieget
Alle Tage, die sonst kalt mir verschwindenden, auf. (V. 15–16)

Er empfindet zutiefst sentimentalisch, mehr noch, die Mitteilung aller ungelebten, kalt verschwindenden Tage weist den Helden als Melancholiker aus. Heutzutage würden wir von Depression sprechen. Seine stimmungsmäßige Palette wirkt stark eingetrübt, das freie Fließen der Emotionen gestört. Über eine entsprechend verminderte Reizaufnahme berichtet das folgende Distichon.

War es möglich die Schönheit zu sehen und nicht zu empfinden?
Würkte der himmlische Reiz nicht auf dein stumpfes Gemüth? (V. 23-24)

Vor dem Hintergrund dieser, noch durch weitere Passagen zu ergänzenden Beschreibungen von seelischen Verdunkelungen erhält die katastrophale Verlustangst mit dem Eifersuchtsaffekt (V. 135-154) eine neue Dimension. Leere, Lebensunfähigkeit, Ichverlust sind Symptome eines psychischen Leidens, dessen geheimer Mechanismus verschluckte Wut einschließt. Die phantasierte Umlenkung der Aggression auf die eigene Person

[. . .] Halte die Blitze zurück!
Sende die schwankenden Wolken mir nach! [. . .] (V. 50-151)

ist eine oft in der Kindheit erworbene Entlastungsreaktion, wenn die Abfuhr der aggressiven Energie in die Richtung des ursprünglichen Adressaten nicht möglich oder zu gefährlich ist. Chronifiziert verursacht sie später emotionale Blockaden. Setzt man die Eifersucht, wie es der Autor fordert, als gegebenen, obligatorischen Fixpunkt an und beurteilt die Inkohärenzen aus der Perspektive der elegischen Motive, spricht einer Tendenz des Alexis zur Depression, dann ergibt sich eine aufschlußreiche Wendung:

Ach warum so spät, o Amor, nahmst du die Binde,
Die du ums Aug' mir geknüpft, warum zu spät mir hinweg? (V. 31-32)

Die Klage über die verlorene Zeit und die weiteren, noch auf den Leser wartenden, in die gleiche Richtung weisenden elegischen Impulse, wollen zu einem jugendlichen Alexis, selbst einem als depressiv diagnostizierten, nicht so recht passen. Für den jugendlichen Helden stimmen sowohl der Zeitpunkt der kaufmännischen als auch der sexuellen Initiation. Von »zu spät« jedenfalls kann hier nicht im entferntesten die Rede sein. Was aber, wenn man es mit der Jugendlichkeit des Helden – in Anbetracht aller sonstigen Unstimmigkeiten – etwas weniger genau nimmt, sie ins Uncharfe und den Alexis, wie im versetzten Prolog und im Epilog, mit dem Dichter verschwimmen läßt?

Was wissen wir über ihn? Er ist seiner Figur so nahe, daß er im Epilog seine Musen auf die Liebenswunden des Alexis bezieht. Und Albrecht Schöne benötigt eine komplizierte Untersuchung, um den Dichter des versetzten Prologs aus dem Monolog des Helden herauszulösen, während die Zeitgenossen, wie beschrieben, beide identifizierten. Nun weiß man über den fiktiven Poeten so gut wie nichts, nur daß er, aus irgendwelchen Gründen, den Fuß in die Tür des Gedichtes gestellt hat. Warum bitten wir ihn also nicht vollends herein und fragen ihn nach einem Grund für dieses »so spät« und »zu spät«? Er selbst hat ja gefordert, daß die

Hörer und Leser »eigentlich den Dichter zu fragen haben, warum er dieses und jenes so und nicht anders machte« und ihnen, wenn auch reichlich nachträglich, Erläuterungen über seine Bekanntschaft mit dem jungen Menschen und dessen Befürchtungen hinsichtlich der Treue des schnell gewonnen Mädchens zukommen lassen. – Thomas Mann schreibt über die Jahrzehnte um Goethes Lebensmitte: »Der Vierunddreißigjährige war schweigsam, still, genaugenommen melancholisch geworden. I. I In Wirklichkeit war sein Körper ernstlich angegriffen, und das Gesicht des Sechsenddreißigjährigen ist das eines Erschöpften.«³⁰ »Es sind in Goethe, blickt man genauer hin, sobald die Unschuld der Jugendzeit vorüber ist, Züge eines tiefen Grames und Mißmuts, einer stockenden Unfreudel. . I.«³¹ Ganze Abende lang war er »maussade« und tat den Mund nicht auf, »was natürlich Beklemmung schuf, denn wer sollte reden, wenn er schwieg.«³² Und mitunter kam es noch schlimmer. »Es ist zu beklagen«, schreibt Schiller im Jahre 1803, »daß Goethe sein Hinschlendern so überhand nehmen läßt und sich auf nichts energisch konzentriert I. I Seit einem viertel Jahr hat er, ohne krank zu sein, das Haus, ja nicht einmal die Stube verlassen.«³³ Der Autor scheint in den Jahrzehnten um die Abfassung von *Alexis und Dora* ernsthaft psychisch gefährdet. Das elegische Lamento in *Alexis und Dora* gehört dem Dichter, dem auf die Fünfzig zugehenden Goethe an. Ihm, nicht seiner Schöpfung Alexis läuft die Zeit weg, dem alternden Dichter erst gestatten wir die ansonsten nicht weiter mit Gründen belegte Klage über seine Vergangenheit und Zukunft.

Leere Zeiten der Jugend! Und leere Träume der Zukunft!
Ihr verschwindet, es bleibt einzig die Stunde mir nur; (V. 35–36)

Und auch derjenige erst, auf den das Altern zukommt, wird sich normalerweise bewußt, wie schnell die Zeit vergeht.

Jahre! So gingt ihr dahin. (V. 51)

Nicht zuletzt kann der Alternde einen plausiblen allgemeinen Grund für die Eifersucht in bezug auf eine viel jüngere Geliebte anführen, denn er steht in einem natürlichen und unabänderlichen Konkurrenzverhältnis zur vitaleren Jugend. Die Verlustangst des depressiven Endvierzigers, nicht die des Alexis, erscheint stimmig, denn die biologische Uhr tickt unaufhaltsam. Wie verwandt klingt das Resümee des alten Goethe an seinen *Werther* – »Dann zog uns wieder ungewisse Bahn / Der Leidenschaften labyrinthisch an; / Und wir, verschlungen wiederholter Not, / Dem Scheiden endlich – Scheiden ist der Tod!«³⁴ – während dem Jüngling in *An Werther* die Welt gehört, was auch für einen Alexis als das Naheliegendste anzusehen wäre.

Diese den Dichter nicht nur im versetzten Prolog interpolierende Lesart mini-

miert die Inkohärenzen und bringt, wie sich gleich zeigen wird, erst die eigentliche poetische Qualität des Gedichtes zum Vorschein. *Ein* Wort übrigens beweist den Zusammenhang der Eifersucht mit dem elegischen Gefühl des unwiederbringlichen Verlustes von Zeit:

Aber auch sie verlang ich zurück die schmerzliche Freude,
Wenn die Sorge sich kalt, grässlich gelassen, mir naht. (V. 137–138)

Gelassen naht sich die Sorge, hinter der, so gekennzeichnet, unsehbar die Zeiger der Zeit zu vernehmen sind, gelassen zeigt sich aber gleichfalls der gespenstige Gegenstand der Eifersucht:

Nicht der Erinnyen Fackel, das Bellen der höllischen Hunde
Schreckt den Verbrecher so, in der Verzweiflung Gefild
Als das gelassne Gespenst mich, das mir die Schöne von Ferne
Zeiget: die Thüre steht wirklich des Gartens noch auf. (V. 139–141)

Hinter dem zeitweiligen Abschied lauert der endgültige, in der befürchteten Abwendung Doras von dem Protagonisten verbirgt sich die Fragilität des abnehmenden Lebensatems, die sich als Tod schicksalhaft am Horizont des Dichters auftut, während der Jugendliche Alexis die Vernichtung als Fruchtbarkeitsopfer nach der ekstatischen Zeugung mit der Fruchtbarkeitsgöttin poetisch ausphantasiert. Die unzähligen Qualitäten von Zeit werden in *Alexis und Dora* in einem einzigartigen Bild verdichtet und vereinheitlicht. Von der ersten bis zur letzten Zeile dominiert das Symbol des Schiffes. Alle Momente der poetischen Bewegung werden von diesem Bild überspannt: Vorwärts- wie Rückwärtsgerichtetes (V. 7–8), Ruhe wie Hektik. Auf dem Höhepunkt der Liebesbegegnung intensiviert das abfahrbereite Schiff mit der ungeduldigen Besatzung das Erleben und spiegelt es kontrapunktisch. So wie außen die geschäftigen Schiffer rufen, ruft Alexis in die intime Stille hinein: »I . . . I ich rief: Dora! Und bist du nicht mein!« (V. 100) Die äußere Bewegung um die Abfahrt, die sinnliche im Garten, die emotionale Bewegung, alles korrespondiert mit dem Schiff, wie es sich auf der anderen Seite auch im Bild des Schiffes kontrastiert. Das Schiff ist Instrument, das die Schätze für Dora heranschaffen soll, das Schiff wird in der aggressiven Eifersuchtsphantasie zertrümmert, das Schiff geht mit dem Bild der untreuen Dora unter. Das mit dem Wind segelnde Schiff versinnbildlicht das Phänomen der Zeit, Werden und Vergänglichkeit. Dauer bleibt für beide Figuren, Alexis wie den Dichter, nicht nur unerreichbar, sondern auch undenkbar, die Musen können nur lindern, nicht heilen (V. 157). Transzendenz als Hoffnung und Möglichkeit utopischer Perspektive hat ausgedient, das gegenteilige Versprechen Doras »Ewig sagtest du leise. I . . . I« (V. 101) wird als brutale Täuschung von etwas genuin Unbeständigem hin-

gestellt. Allein – die in der elegischen Klage vernehmbare Sehnsucht nach dem Bleibenden zeugt von den Wunden, die die Lossagung von dem seit Alters hochgehaltenen Ideal verursacht hat, und kann dessen hintergründiges Weiterbestehen nicht verleugnen.

Die korrekte Bestimmung des Oppositionspaars besteht also aus den Dimensionen des Ewigen und des Augenblicks. Letzterer, der Moment, verwirklicht sich in der vergänglichen Idylle des Lustgartens wie in dem darauffolgenden aggressiven Affekt, das Ewige wird geopfert, der Verlust betrauert, aber nicht mehr wegen dessen Eigentlichkeit. Die Zeit in ihren für das Individuum letztlich unwägbareren Qualitäten, von scheinbar stillstehend bis gemächlich oder reißend schnell dahinströmend, zuweilen die Dinge koordinierend oder auch mehr oder weniger subjektiv nebeneinander herlaufen lassend, gegebenenfalls in zahllosen gegenläufigen Strudeln alles durcheinanderwirbelnd und mitunter verschlingend, diesem alltäglich um- und erkämpften aber nichts desto weniger übermächtigen, sinnlich nicht zu bewältigenden aber nur sinnlich zu erfassenden Naturprinzip eines irreversiblen Ablaufs gilt die Hommage des idyllisch-elegischen Gedichtes:

Ach! Unaufhaltsam strebet das Schiff, mit jedem Momente,
Durch die schäumende Flut, weiter und weiter hinaus. (V. 1–2)³⁵

Das Mißverständnis zwischen Goethe auf der einen, Schiller und den Zeitgenossen auf der anderen Seite hat hier seinen eigentlichen Kern. Es markiert einen den verschiedenen Strömungen der Aufklärung gemeinsamen Paradigmenwechsel in bezug auf das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit – der allerdings nicht überall gleichermaßen und nicht synchron vollzogen wird. Der Bruch geht beim kollegialen Gespräch über *Alexis und Dora* mitten durch die beiden Weimarer Klassiker. Schiller bestimmte in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* die Tendenz des Spiel- bzw. ästhetischen Triebes dahingehend, »die Zeit in der Zeit aufzuheben«³⁶. Allgemeines Ziel nicht nur der Kunst sondern Bestimmung des Menschen überhaupt sei es, den Augenblick in Übereinstimmung mit dem Zeitlosen, Ewigen, Unveränderlichen wahrzunehmen und zu behandeln. Die Anlage dazu habe der Mensch in seinem Formen wahrnehmenden und Formen schaffenden Geist. Wenn Schiller in seinem bereits erwähnten Brief an Goethe den stark bedrängten Schauplatz der Liebe in *Alexis und Dora* als so bedeutend versteht, »daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt« – und der poetisch wirkungsvolle Gegensatz zwischen der äußeren Betriebsamkeit um das Schiff und dem sich im Garten verlangsamenden oder sogar momentan anhaltenden Zeitfluß suggeriert in der Tat entsprechendes –, dann beurteilt er das Gedicht in diesem Fall tatsächlich theoriegeleitet als geglückte Transzendierung von Zeit. Es ist eine hermeneutische Kuriosität und bezeichnend, daß Goethe gerade dort, wo Schiller Übersinnliches herauslas, ausgespro-

chen Sinnliches meinte. Dem Freundes- und Bekanntenkreis galt der Dichter von *Alexis und Dora* als Künstler, der der Zeit geradezu ausgeliefert ist. Thomas Mann sagt über sein Vorbild: »Bedingt, gebunden, beeinflusst durch hundert Umstände, besonders durch das Wetter (er nannte sich ja »ein dezidiertes Barometer«), ohne allen Glauben an Willensfreiheit, vielmehr pantheistischer Notwendigkeit ergeben, fern davon, irgend etwas erzwingen zu wollen, läßlich die Stunde abwartend für alles I. . J.«³⁷

IV. Die elegische Klage über die Vergänglichkeit ist althergebrachte dichterische Übung. Neu im Zeitalter der Aufklärung ist das bewußte Akzeptieren der positiven wie negativen Aspekte der Zeitlichkeit in Verbindung mit dem Verzicht auf transzendente Erlösung. Alexis bzw. sein fiktiver Dichter genießt die Freuden der Lust und nimmt das Kreuz des Leidens ohne jenseitige Perspektive auf sich. Der Paradigmenwandel führt zu einer in *Alexis und Dora* sich bereits andeutenden, bei Thomas Mann programmatisch gefaßten aufschlußreichen Umwertung von Krankheit und Gesundheit. Die, wie der Epilog sagt, von Amor geschlagenen Wunden sind deswegen von den Musen nicht heilbar, weil die Krankheit letztlich das höhere Gut bedeutet und in Jammer und Glück das *wahre* Leben in sich birgt.

Der strukturelle Antagonismus zwischen Geist und Sinnlichkeit verlagert sich im Zuge der Säkularisierungsprozesse in die verabsolutierte Sinnlichkeit und bemächtigt sich, mangels Transzendenz, des Gegensatzes von Gesundheit und Krankheit, wobei das hierarchische Gefälle unter der Vertauschung der Vorzeichen erhalten bleibt. Der vormalige metaphysische (negative) Pol Welt/Materie/Natur/Sinnlichkeit transformiert sich zur minderwertigen »Gesundheit«, der Gegenpol Gott/Geist zur neuen davon unterschiedenen und übergeordneten Dimension der Krankheit. Thomas Mann spricht 1926 in einer Rede für Gerhart Hauptmann von der »Wende des Weges«, wo »die geistige Neigung zum Kranken sich als der Beginn höherer Gesundheit erweist.«³⁸ Die Bezeichnung der Krankheit als *höherer* Gesundheit in Verbindung mit dem Begriff des Geistes läßt uns schwer das Fortbestehen der traditionellen Vorstellung vom Erdhaften und Himmlichen sowie die alte Idee des Aufstiegs, der Anagogé, durchscheinen. Der Paradigmenwandel erstreckt sich in diesem Fall nicht auf die Denkformen, sondern nur auf die Inhalte. Wie schon ein Werther, der den Wahnsinnigen wegen seines Daseins im Unbewußten beneidet, nennt sich auch Alexis einen Kranken (V. 108). Und trotzdem oder gerade deswegen versinnbildlicht diese Mischung aus Liebe, Sexualität, Verzweiflung und Wut das von Göttern abstammende Leben und die gesuchte gesteigerte existentielle Intensität (V. 17).

Goethe hat nicht zuletzt deswegen *Alexis und Dora* vor der Veröffentlichung im Freundes- und Bekanntenkreis kursieren lassen, um die Reaktion des Publikums vorab zu testen. Daß Leser und Hörer in der ethischen Bewertung von

Venus Urania und Venus Cythera letztlich einen anderen Standpunkt einnehmen als der Autor, dürfte ihn dabei vermutlich weniger gestört haben, als daß sie Teile des Gedichtes nicht nachvollzogen und an dem Werk herummäkelten. An der Zeugung des »Wechselbalges« war er schließlich nicht unerheblich beteiligt.

Anmerkungen

- 1 *Briefe von Charlotte von Kalb an Jean Paul und dessen Gattin*, hg. von Paul Nerlich, Berlin 1882, S. 16, zitiert nach Albrecht Schöne, *Alexis und Dora*, in: Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, 3., erg. Aufl., München 1993, S. 55.
- 2 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 92. Der hier vorgelegte Aufsatz diskutiert das Gedicht bewußt mit Bezug auf Schöne zunächst unter der Hintanstellung neuerer Vermittlungsansätze, vor allem dessen von Axel Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 2003*, Tübingen, um das Paradigmatische der gegensätzlichen Lesarten und deren letztendliche Unvermeidbarkeit in großen Zügen herauszuarbeiten. Dazu ist es nicht unbedingt notwendig, sich in das Unterholz strittiger Spezialuntersuchungen (Rätsel, Myrte, Kettchen usw.) zu begeben. Auf einzelne Argumente Dunkers wird weiter unten in Fußnoten kritisch oder zustimmend eingegangen.
- 3 Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Schiller: *Sämtliche Werk*, Bd. V, München 1975, S. 466.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 476.
- 6 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 99)
- 7 Ebd., S. 96.
- 8 Sowohl die Differenzen zwischen Goethe und den Zeitgenossen, allen voran Schiller, als auch die neueren Auseinandersetzungen zwischen Albrecht Schöne und Dieter Borchmeyer (vgl. Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 55 f) sollten Anlaß genug sein, im umstrittenen Text zuerst nach den Gegensätzen zu fragen, bevor man sich an deren Einebnung versucht. Voraussetzung für diese Strategie ist indes das Vertrauen, daß das Werk gegebenenfalls ihm immanente Antagonismen ästhetisch bewältigt bzw. umgekehrt die Kalkulation, daß der Gewinn offengelegter Dissonanzen den Verlust an ästhetischer Harmonie überwiegt.
- 9 Diese (noch zu belegende) Umwertung rückgängig zu machen ist eigentlicher Zweck von Dunkers Interpretation: »Alexis und Dora« faßt das Utopische Arkadiens als erotischen Augenblick, aufbewahrt in der Kunst.« (Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 67).
- 10 Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt/Main 1990, S. 318.
- 11 Brief vom 18.6. 1796 in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 28, S. 227. zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 92.
- 12 Friedrich Schlegel am 15.6.1795 an seinen Bruder, in: *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hg. von F. Walzel, Berlin 1890, S. 68.
- 13 Ebd.
- 14 Brief vom 9.7.1796, zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 68.
- 15 Brief vom 11.10.1796, zitiert nach Schöne: Ebd., S. 68.

- 16 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 68. Die umstrittene Frage, ob und hinsichtlich welcher Worte tatsächlich eine Verrätselung vorliegt, ist in Anbetracht der empirisch gegebenen Mißverständnisse und der in diesem Aufsatz herausgearbeiteten kontroversen Implikationen des Textes zweitrangig.
- 17 *WA I 5/1*, S. 312, zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 67.
- 18 *WA IV 11*, S. 119 f., zitiert nach ebd., S. 66.
- 19 Zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 65.
- 20 . . . wie auch die moderne, siehe Dunker.
- 21 Brief vom 18.6.1796, zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 65.
- 22 Goethe: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 1, S. 1194, zitiert nach Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 68.
- 23 Zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 99.
- 24 Ebd., S. 93. Angesichts des Mädchens, das sich »geschwind dem einen gibt wie sie sich zu dem andern herumkehrt«, sowie dem »schnell gewonnenen Mädchen« in Verbindung mit der maßlosen Eifersucht muß die Myrte zwangsläufig sexualsymbolisch gedeutet werden. Wer, wie Dunker, bei der Myrte und dem neunmal umwundenen Kettchen an »die Unsterblichkeit, wie sie der Dichter durch sein Werk erlangt« und die »Musen« (Dunker: *Die neunmal umwundene Kette*, S. 64 f.) denken will, bekommt mit der grenzenlosen Verzweiflung über den Nebenbuhler angesichts der »Feige« und der folgenden furchtbaren Aggression unüberwindliche Schwierigkeiten.
- 25 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 80.
- 26 Damit spätestens dürfte klar sein, worum es geht.
- 27 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 67.
- 28 Vgl. ebd., S. 83 ff.
- 29 Ebd. S. 99 ff.
- 30 Mann: *Goethe und Tolstoi*, in: *Reden und Aufsätze I*, S. 86.
- 31 Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: Ebd., S. 316.
- 32 Thomas Mann: *Versuch über Schiller*, in: Ebd., S. 941.
- 33 Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: Ebd., S. 317.
- 34 Johann Wolfgang Goethe: *An Werther*, in: *Werke*, Bd. 1, München 1989, S. 381.
- 35 Dieser elegische Anfang schließt eine symbolische Deutung der Schifffahrt als »Abfassung eines Werkes« (Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 64) aus. Wie sollte das »Ach!«, das »Unaufhaltsame« und der »Traurige, rückwärts gewendet am Mast« mit der geistigen Freiheit, Kreativität usw. des Gestalterischen zu vereinbaren sein? Allenfalls insofern, als die Abfassung eines Gedichtes, wie alles andere aber auch, nun einmal in der Zeit erfolgt.
- 36 Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. V, München 1975, S. 353.
- 37 Mann: *Versuch über Schiller*, S. 941. Der »biographischen Volte« Dunkers (*Die neunmal gewundene Kette*, 66) durch den Verweis, daß »Goethe selbst die l. . .] erotische Initiation auf seiner Italienischen Reise benötigte, um vom Minister wieder zum Dichter werden zu können« ist zuzustimmen, aber, wie dargelegt, über das »Beiwerk einer biographischen Lesart« (ebd., S. 67) und das Erotische hinaus bis hin zur existentiellen Akzeptanz moderner Entzweiung zu erweitern – in einem Werk, welches, um das Ganze noch zu verkomplizieren, in eine historisierende, strenge obligate Form gegossen wurde.
- 38 Thomas Mann: *Zur Begrüßung Gerhart Hauptmanns in München*, in: *Reden und Aufsätze II*, S. 218. Seine Ausführungen beziehen sich auf den *Zauberberg*.

Klaus F. Gille

»Ein grauer Star im deutschen Auge«

Ludwig Börne und Goethe¹

»Literarischer Ostrazismus«: *Biographische Bezüge*. - Am 27. Mai 1823 schreibt Ludwig Börne aus Paris: »Freiheit ist das Schönste und Höchste in Leben und Kunst. Möge das deutsche Vaterland sich diese Freiheit um jeden Preis bewahren! Möge es stolz auf die Ungerechtigkeit sein, mit der es seinen Goethe zu behandeln beginnt; möge es sich des Undanks rühmen, welcher den, der ihn erleidet, wie die, welche ihn begehen, auf gleiche Weise ehrt. Daß Freiheit in deutscher Kunst und Wissenschaft sich erhalte, mußte der literarische Ostrazismus gegen Goethe endlich verhängt werden. Ihn tadeln, heißt ihn achten.« (II, S. 44 f²). Diese Äußerung ist ein frühes Zeugnis der Auseinandersetzung des radikalliberalen Publizisten Ludwig Börne mit Goethe, die sein ganzes schriftstellerisches Leben dauerte. Schon hier artikuliert sich das Spezifikum, das Börnes Goetheopposition gegenüber dem breiten Strom der zeitgenössischen Goethekritik auszeichnet: Börne ist der »einzige wirkliche politische Gegner Goethes, der noch zu Lebzeiten öffentlich das Wort gegen ihn ergreift«.³

Was sind die Ursachen für Börnes »literarischen Ostrazismus«? Die persönlichen Beziehungen der beiden Autoren sind denkbar gering gewesen: 1818 bittet Börne in einem etwas arroganten Briefchen den Weimaraner um Beiträge für sein gerade angekündigtes Blatt *Die Wage*; das Ersuchen bleibt ohne Antwort (V, S. 638; vgl. III, S. 999 f.). 1828 besucht Börne den Schriftsteller Karl von Holtei in Weimar. Ein Besuch bei Goethe unterbleibt - über die Ursachen gibt es unterschiedliche Lesarten (III, S. 1017 f.). Auf dem Totenbett soll Goethe noch mit Börnes Angriffen konfrontiert worden sein, obwohl man bestrebt gewesen war, diese von ihm fernzuhalten. Goethe soll geäußert haben: »Das ist das Präludium zu unserer Leichenrede« und setzte, als sein Gesprächspartner, der Oberhofprediger und Generalsuperintendent Röhr, ihn hierüber zu beruhigen suchte, hinzu: »Nun, Sie werden mir schon eine andere halten.«⁴ Auch eine von Wolfgang Menzel in die Welt gesetzte Theorie, es handele sich bei Börnes Publizistik um Ausflüsse des Ressentiments des armen Frankfurter Gettojuden Baruch gegen den reichen Patrizierssohn Goethe, mag nicht völlig falsch sein, ist aber in ihrer Eindimensionalität nicht geeignet, die intellektuellen Motive Börnes zu erhellen.⁵ Börne war allerdings das Opfer der Restauration, in der die napoleonische Judenemanzipation zurückgeschraubt wurde: Infolgedessen

wurde der Frankfurter »Polizeiaktuar« nach nur zwei Jahren Dienst 1813 zwangspensioniert und mußte seine Bestimmung in der politischen und belletristischen Publizistik finden. Bei seinem frühen Tod 1837 war er zu einer Symbolfigur für die demokratische Bewegung in Deutschland geworden, die allerdings im biedermeierlich-restaurativen Mainstream nur ein zartes Pflänzchen sein konnte.

Das Ende der Kunstperiode. – Die allgemeinste Voraussetzung für Börnes »literarischen Ostrazismus« ist die epochentypische Vorstellung vom Ende der Kunstperiode. Heinrich Heine schreibt 1831: »Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart.«⁶ Diese Prophezeiung findet zwischen 1830 und 1832 mit der Julirevolution sowie dem Tode Hegels und Goethes ihre Verwirklichung, bereitet sich aber schon seit dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vor, etwa wenn die Brüder Schlegel 1806 und 1808 gegen Goethes »bloß ästhetische Ansicht der Dinge«⁷ und die »blos spielende, müßige, träumerische Phantasie« polemisieren und eine »patriotische Poesie« fordern.⁸ Damit stehen seit der Jahrhundertwende das Postulat der Kunstautonomie und die Vorstellung von dem gnoseologischen Privileg der autonomen Kunst auf dem Prüfstand, wie sie etwa von Goethe und Schiller in dem Weimarer Jahrzehnt ihrer Zusammenarbeit entwickelt worden waren. Nach Schillers Tod 1805 wurde Goethe im Bewußtsein großer Teile der Nation zum Repräsentanten einer abgelebten selbstgenügsamen Kunstübung, die sich den Erfordernissen der Zeit, etwa den politischen, verschloß – eine Sichtweise, die ihre Begründung in Goethes Flirt mit Napoleon und seiner Reserve gegenüber der Nationalbewegung finden konnte. Goethe wird sozusagen auf die Weimarer Klassik festgenagelt, seine gegenklassische Wandlung nach Schillers Tod nicht mehr wahrgenommen.

Börne teilt diese Sichtweise; 1821 feiert er in einer Rezension August Fresenius und dessen Revolutionsdrama *Thomas Aniello*. Am Ende der Besprechung heißt es: »Er [Fresenius], wie Körner und Kleist, starben in der Blüte; denn die Witterung unserer Tage ist den Dichtern nicht günstig. Sie verderben an der rauhen Luft der Wirklichkeit. Nur die unorganischen Dichter dauern aus wie Gestein und setzen an; was Leben hat, verwelkt.« (I, S. 313)⁹ Das Bild von der Versteinigung tritt bei Börne auch anderweitig mit Bezug auf Goethe auf, etwa, wenn er von Goethes »steinerner Ruhe« spricht (II, S. 204)¹⁰, oder wenn er mit geschichtsphilosophischer Akzentuierung schreibt: »Keine größere Tücke kann das Schicksal gegen große Menschen üben, als wenn es sie am Schlusse einer

alten Zeit erscheinen läßt. Sie sind dann nur Leichensteine begrabener Geschlechter, und ihr Ruhm wird mit Füßen getreten. Welche aber das Geschick begünstigt, die läßt es am Anfange einer neuen Zeit auftreten. Sie wachsen dann in das zarte Jahrhundert hinein, mit ihm gegen den Himmel, und werden unsterblich. Goethe und Napoleon gehören zu den einen; Voltaire, Rousseau, Washington, Lafayette zu den andern.« (II, S. 265) Diese Ausführungen zeigen, daß Börne sich in einer Zeitenwende sah, die nicht nur auf ästhetische Fragen Bezug hatte. Es ging ihm vielmehr darum, das Paradigma Kunstperiode durch ein anderes zu ersetzen, das politisch akzentuiert war und das die Signatur der Revolution trug, einer Revolution, deren Modelle in Frankreich und den Vereinigten Staaten ausprobiert worden waren. Entsprechend ist Börnes Goethekritik diagnostisch und therapeutisch zugleich: Sie untersucht Goethes ästhetische Prinzipien und deren politische Implikationen; sie fragt nach Goethes sozialer Stellung und seiner politischen Haltung. Und in diesen Diagnosen tauchen die Umrisse einer neuen, jungdeutschen Funktionsbestimmung von Kunst und Künstler auf. Dieser Befund ist nicht nur auf Börne beschränkt. Die Goethekritik zwischen Frühromantik und Jungem Deutschland dient, soweit sie nicht schiere Polemik ist, immer auch der Gewinnung einer eigenen Identität in ästhetischen, politischen und weltanschaulichen Fragen; herausragende Namen sind in diesem Zusammenhang Friedrich Schlegel, Heinrich Heine und Georg Büchner.

Einbettung in die zeitgenössische Goethekritik: Pustkuchen und Menzel. – Goethes letztes Lebensjahrzehnt steht im Zeichen einer Flut kritischer, zum Teil auch heftig polemischer Auseinandersetzungen mit seinem Werk. Franz Grillparzer hat als Zeitzeuge die Vorgänge in einer Aufzeichnung *Zur Literaturgeschichte* kurz nach 1860 wie folgt beschrieben: »Da geschah etwas was der Urteilsfähigkeit der deutschen Nation ewig zur Schande gereichen wird. Ein obskurer Skribler schrieb falsche Wanderjahre, in denen er Goethe angriff, und mit *einem* Schlage, so zu sagen: über Nacht fielen zwei Dritteile Deutschlands von dem für alle Zeiten Ehrfurchtgebietenden Großmeister ihrer Literatur ab. Es wurde offenbar, daß mit Ausnahme seiner Jugendwerke, Goethes übriges Wirken der Nation fremd geblieben und seine Verehrung nichts als Nachbeterei war. In die entstandene Bresche stürmte das junge Deutschland.«¹¹ Der als Fortsetzung von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* angelegte Roman des Pfarrers Friedrich Wilhelm Pustkuchen von 1821 präsentiert sich als Sammelbecken jahrzehntelanger gängiger Goethekritik in gefälliger Form; grundlegend ist die Zeichnung Wilhelms als eines charakterlich und moralisch haltlosen Schwächlings, von dem aus flugs auf den Charakter seines Erfinders geschlossen wird: Goethe sei ein bloßer Modedichter, ein bloßes Talent ohne innere sittliche Bindung. Börne hat zu diesem Zeitpunkt (also 1821) noch keine eigenen Positionen für seinen »literarischen Ostrazismus« entwickelt. Er schreibt 1821 an

Jeanette Wohl: »Die ›Wanderjahre‹ [Pustkuchens] habe ich zu Ende gelesen. Das Buch ist besser, als Sie meinen, und ich werde mich jetzt daranmachen, es zu rezensieren. Auch da ist es vortrefflich, wo es, wie im ganzen zweiten Teile, nicht mehr von Goethe spricht und man durch die geistreiche Bosheit des Verfassers nicht mehr verblendet werden kann. Ich habe über Kunst und Lebenskunst nie schönere Sachen gelesen. Der Verfasser war noch großmütig gegen Goethe, er hätte ihn vernichten können, wenn er gewollt hätte. Er hat nur das Rapiertgebraucht statt des Schwerts.« (IV, S. 336) Die geplante Rezension kam nicht zustande (IV, S. 346)¹², doch noch 1832, als Börne schon längst eigene Positionen entwickelt hatte, schreibt er: »Pustkuchen hat gegen Goethe geschrieben, und wer gegen Goethe schreibt, den Hohenpriester von Karlsbad, ist ein Revolutionär.« (III, S. 543)

Zu den goethekritischen Ziehvätern Börnes gehört auch der Turner und Burschenschaftler Wolfgang Menzel, dessen Werk *Die deutsche Literatur* (1828) insofern bahnbrechend war, als hier erstmalig der Versuch unternommen wurde, Literatur als gesellschaftliches Phänomen zu beschreiben, allerdings aus der Perspektive burschenschaftlicher Ideale der Sittlichkeit, der Frömmigkeit und des Patriotismus. Der Literaturgeschichte voran ging ein im Ton schärferer Artikel, der 1824 unter dem Titel *Goethe und Schiller* in der Zeitschrift *Europäische Blätter* erschien. Wie bei Pustkuchen wird Goethe hier als haltloser Opportunist geschildert, der »seine Größe einzig darin [suchte und fand], dem jedesmaligen Zeitgeschmack des deutschen Publikums zu huldigen« und »sich vermöge seines raschen Talentes zum ersten Priester des jedesmaligen Geschmacks aufzuschwingen«¹³. Deutlicher als bei Pustkuchen erscheint bei Menzel der politisch-soziale Akzent der Goethekritik: Die Lebensmaxime des Weimarer Dichters, gestaltet in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, sei die folgende: »Die innere Würde der Tugend und des Talents ist ein Bettlertröst, für den Pöbel erfunden, die Krücke des Lahmen. Das höchste Gut aber ist in das äußere Los eines Adligen gesetzt, dessen Geburt und Reichtümer ihn ohne Mühe von selbst über den Pöbel erheben l. . .] Und so gut verstand sich Goethe auf das deutsche Publikum, daß er es wagen durfte, diese jämmerliche Lehre, die nur in der faulsten Periode unsrer Geschichte das Tageslicht erblicken konnte, öffentlich zu predigen. . . .«¹⁴ In diesen Ausführungen ist bereits das Goethebild Ludwig Börnes vom Aristokratenknecht angelegt, der sich schmarotzerisch auf die Seite der herrschenden Klasse stellte und sich den politischen und sozialen Problemen seines Volkes entfremdete. Börne hat Menzels »merkwürdige Beurteilung Goethes« anhand eines Nachdrucks zur Kenntnis genommen: »Der Menzel ist ein sogenanntes Kraftgenie. Es fehlt ihm noch an Ruhe und seiner Sprache an Anmut, es wird aber viel aus ihm werden.« (IV, S. 728) Börne blieb Menzel, dem Redakteur des *Literaturblattes zum Morgenblatt*, bis zum Bruch 1836 verbunden.¹⁵ Noch 1835 informiert er sich nach der Neuauflage von dessen Literatur-

geschichte: »Mir wäre jetzt Ihr Werk von dem größten Nutzen, da ich eine nur lückenhafte Kenntnis von der deutschen Literatur habe. Sobald das Werk vollendet ist, werde ich es in meinem Journal besprechen.« (V, S. 769)

Börnens öffentliches Auftreten gegen Goethe. – Börne befand sich also in den zwanziger Jahren im Spannungsfeld einer Goethekritik, die bei Pustkuchen theologisch-moralisch, bei Menzel dagegen politisch-gesellschaftlich motiviert ist. In den frühen dreißiger Jahren tritt Börne dann selbst als Goethekritiker an die Öffentlichkeit. Unter dem Datum des 20.11.1830 zitiert er im 14. seiner *Briefe aus Paris* einen »Wiener Gelehrten«¹⁶, der ihm geschrieben habe: »I. . I Goethe war immer nur ein Despotendiener I. . I. Dieser Goethe ist ein Krebschaden am deutschen Körper«, und fährt dann fort: »Wie wahr, wie wahr das alles, und wie heilsam wäre es, solche Gesinnung – nicht zu verbreiten, sie ist verbreitet genug –, sondern den Mut zu verbreiten, sie auszusprechen. Goethe ist der König seines Volkes; ihn gestürzt, und wie leicht dann mit dem Volke fertig zu werden! Dieser Mann eines Jahrhunderts hat eine ungeheuer hindernde Kraft; er ist ein grauer Star im deutschen Auge I. . I. Seit ich fühle, habe ich Goethe gehaßt, seit ich denke, weiß ich warum.« (III, S. 70f.)¹⁷ Diese programmatische Aussage ist in zweifacher Hinsicht aufschlußreich. Einmal, weil sie genau das Erkenntnisinteresse Börnens markiert, das auf die Funktionsbestimmung des Künstlers (Goethes) in der und für die Gesellschaft gerichtet ist. Zum anderen, weil sie den Auftakt für eine Reihe umfangreicherer Texte, jenseits der zahlreichen Gelegenheitsäußerungen bildet, in denen Börne vor allem Ego-Dokumente Goethes (und Schillers) in fortschreitender Lektüre analysiert und kommentiert. Am Anfang steht das *Sodener Tagebuch* von 1830 (veröffentlicht 1832), mit dem Schwerpunkt der Lektüre des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe (erschienen 1829); ergänzt wird diese Lektüre durch die des *West-östlichen Divan* und der *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans*. Die Notate in bezug auf die *Noten und Abhandlungen* werden erst posthum 1846 veröffentlicht. Schon hier wird das Bild Goethes auf die Weimarer Klassik fixiert; seine Entwicklung nach 1805 wird nicht wahrgenommen, der *West-östliche Divan* in seiner gegenklassischen Eigenheit nicht erkannt. Es folgt die kommentierte Lektüre von Goethes *Tag- und Jahreshften als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse* (erschienen 1830), die Börne im 51. seiner *Briefe aus Paris* (datiert 8. Oktober 1831, erschienen 1833) veröffentlicht. Hier geht es um ein eminent politisches Thema, nämlich Goethes ablehnende Haltung zur Französischen Revolution, die angesichts der Julirevolution Aktualität gewonnen hatte. Der dritte wichtige Text betrifft ein mittelbares Ego-Dokument, nämlich Bettina von Arnims halbfiktives Erinnerungsbuch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835), das Börne im gleichen Jahr in Menzels *Literaturblatt* zum *Morgenblatt* rezensierte. Dieser Text ist

ebenso genial wie perfide, weil er Bettinas Goethebuch, das doch als Zeugnis einer nahezu schrankenlosen Anhänglichkeit an Goethe gedacht war, gegen die Intentionen seiner Verfasserin umfunktioniert: Bettina, als Reinkarnation der untergegangenen Mignon interpretiert, wird von Börne als Goethes Rachefurie verstanden, die das Urteil der Geschichte an einem Goethe vollstreckt, der mit den dissonanten Zügen ministerialer Unnahbarkeit, philiströser Furchtsamkeit und greisenhafter Hinfalligkeit ausgestattet wird. Dieser Text ist die wohl radikalste Abrechnung des Jungdeutschen mit dem Weimaraner.

Der Schriftsteller als »Wagenführer der Zeit«: Jean Paul. – Börnes Goethekritik speist sich im wesentlichen aus dem Erfordernis einer neuen Funktionsbestimmung des Schriftstellers angesichts des Endes der Kunstperiode. Der Zeitschriftsteller sei der »Wagenführer der Zeit« (II, S. 528), nicht nur »Geschichtsschreiber«, sondern auch »Geschichtstreiber« (III, S. 156). Das bedeutet eine starke Politisierung der Aufgabe des Schriftstellers und die Betonung seiner gesellschaftlichen Funktion und Verantwortung. Bei dem Entwurf eines neuen Schriftstellertypus und der Bestimmung seiner spezifischen Mittel greift Börne allerdings auf literarische Traditionen zurück. Schon in einem frühen Text, von 1818, konfrontiert Börne den Kurialstil Goethes mit der sprachlichen Wärme Jean Pauls, die auf wechselseitige Einfühlung und Identifikation zielt: »An dich will ich mich wenden, du taumelnder, unverständiger und unverständener Jüngling. Sind dir nicht Jean Pauls Schriften deine heiligen Bücher, in denen du Trost, Hoffnung und das Ende aller Furcht, in denen du deine irdische Nahrung und dein Himmelsbrot findest? I . . I Du suchtest einen Leidensbruder, er gab dir ihn, welcher litt, duldetest wie du und genas.« (I, S. 982). 1825 hält Börne in Frankfurt die *Denkrede auf Jean Paul*. Goethe wird nicht genannt, ist aber auf dem Hintergrund immer anwesend. Hier heißt es: »Der Dichter ist der Tröster der Menschheit I . . I. So war Jean Paul. Er sang nicht in den Palästen der Großen, er scherzte nicht mit seiner Leier an den Tischen der Reichen. Er war der Dichter der Niedergeborenen, er war der Sänger der Armen. I . . I Er stritt für Wahrheit, für Recht, für Freiheit und Glauben I . . I.« (I, S. 791, 794) Seine sprachlichen Mittel sind »heiterer Scherz und entfesselte Rede«, aber auch »der Spott in scharfer Hand« (I, S. 790, vgl. S. 983). Jean Paul, so Börne, verfolgt dabei eine wirkungsästhetische Strategie: »Er löset die Rinde von der verhärteten Brust und zeigt den weichen Bast darunter: und in der Asche eines ausgebrannten Herzens findet er den letzten, habtoten Funken und facht ihn zur hellen Liebesflamme an. Darin hat er seinem Volke wohlgetan, darin war er sein Retter!« (I, S. 793) Dieses für Börne vorbildliche Verfahren hat seine Wurzel in der »herzrührenden Schreibart«, die Bodmer und Breitinger im 18. Jahrhundert gegen Gottscheds Rationalismus theoretisch begründeten und die dann in der Empfindsamkeit praktiziert wurde. In diesem

Sinne las 1774 Christian Daniel Schubart den gerade erschienen *Werther*: »Da sitz' ich mit zerfloßnem Herzen, mit klopfender Brust und mit Augen, aus welchen wollüstiger Schmerz tröpfelt, und sag Dir, Leser, daß ich eben ›Die Leiden des jungen Werthers‹ von meinem lieben Goethe – gelesen? – nein, verschlungen habe.«¹⁸ Die herzerwühlende Schreibart zielt auf die Mobilisierung von Verstand und Psyche (nimmt also die anthropologische Totalitätskonzeption der Klassik schon vorweg) und wird von Börne politisch aufgeladen: »Für die Freiheit des Denkens kämpfte Jean Paul mit andern: im Kampfe für die Freiheit des Fühlens steht er allein.« (I, S. 792)

Goethes Entwicklung vom »ante-aulischen Werther« zum »gereimten Knecht«. – Börne be- und verurteilt Goethe auf dem Hintergrund der Typologie des vorbildlichen Dichters, die er anhand von Jean Paul entwickelt hatte. Am 27. Mai 1830 notiert er in seinem *Sodener Tagebuch*: »Habe Goethes westöstlichen Divan geendigt. Ich mußte ihn mit *Verstand* lesen; mit *Herz* habe ich es früher einmal versucht, aber es gelang mir nicht. So mit keiner Schrift des Dichters, den Ante-Aulischen Werther ausgenommen, den er geschrieben, sich mit der zudringlichen Jugend ein für alle Male abzufinden.« (II, S. 837) Börne liest also den *Werther* so, wie weiland Schubart es tat, allerdings politischer, nämlich als »Kriegserklärung« gegen »bürgerliche und kirchliche Ordnungen« (II, S. 696). Der *Werther* repräsentiert noch den *status naturalis* des Menschen, er ist noch »vor-höfisch«. Danach mutierte Goethe, in Börnes Optik, zum Hofdichter, der das unbedingte Freiheitsstreben seines jugendlichen Helden verriet. Diese Sichtweise kann sich auf den Mainstream der Goetherezeption seit den neunziger Jahren berufen. Gottfried August Bürger etwa reimte nach seinem Besuch bei Goethe im Jahre 1789: »Und vor dem hölzernen Minister / Kriegt' ich den Künstler nicht zu sehn.«¹⁹ Und Friedrich Schlegel urteilte 1792, als er noch nicht durch die Schule Caroline Schlegels gegangen war: »Der Inbegriff seiner Werke ist der Abdruck einer eigennützig kalten Seele. Der Werther, Götz, Faust, Iphigenie und einige lyrische Stücke sind der Anfang eines großen Mannes – es ist aber bald ein Höfling daraus geworden.«²⁰ Diese Entwicklung ist für Börne auch noch im *West-östlichen Divan* erkennbar: »Warum, ein freier Mann, orientalisches dichten? Gefangene sind jene, die durch das Gitter ihres dumpfen Kerkers hinausgingen in die kühle Luft [...] Das zahme Dienen trotzigen Herrschern hat sich Goethe unter allen Kostbarkeiten des orientalischen Bazars am begierigsten angeeignet. Alles andere *fund* er, dieses *suchte* er: Goethe ist der gereimte Knecht, wie Hegel der ungereimte.« (II, S. 837 f.) Der Vergleich mit dem im Jungen Deutschland nicht unbestritten²¹ rechtshegelianisch als preußischer Staatsphilosoph interpretierten Hegel macht noch einmal deutlich, daß Goethe für Börne durch seine soziale Stellung und seine politische Haltung der Repräsentant des Ancien Régime war und blieb.

Diese Sicht wurde bestätigt durch die Fokussierung seines Blicks auf das klassische Weimarer Jahrzehnt, anlässlich des Erscheinens des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe 1829. Unfreiwillig lieferte Goethe mit diesem Ego-Dokument, das von Goethe als Vermächtnis und Public Relations zugleich intendiert war, seinem schärfsten Kritiker neue Munition. Schon stilistischen Merkmalen, wie den Anredeformen der Korrespondenten oder ihrem Gebrauch von Fremdwörtern, entnimmt Börne den Beweis »daß ihnen Leben und Kunst getrennt waren, daß ihr Geist weit von ihrem Herzen lag« (II, S. 771). Maßstab für Goethes Beurteilung als Dichter ist die Genieästhetik: So wundert sich Börne anlässlich der Erwiderung Goethes auf Schillers Geburtstagsbrief von 1793, »daß es Art des Genies wäre, so sich selbst zu beobachten l. . . Ich meinte, das wahre Genie sei ein Kind, das gar nicht wisse, was es tut, gar nicht wisse, wie reich und glücklich es ist.« (II, S. 782) Börne verfehlt mit dieser eindimensionalen Sicht das komplizierte Verhältnis von Bewußtsein und Bewußtlosigkeit, das sich Goethe selbst im Bilde von Zettel und Einschlag darstellte.²² Börne nennt Goethe einen »Egoisten« (II, S. 783), vermißt, gemäß den Prämissen der Genieästhetik, bei Goethe das »Herz« (II, S. 784) und konstatiert einen Zusammenhang mit dem Stilisationsprinzip: »Alle Empfindungen fürchtet er als wilde mutwillige Bestien, und sperrt sie, ihrer Meister zu bleiben, in den metrischen Käfig ein.« (II, S. 784)

Was kann der Literaturhistoriker zu diesen Ausführungen sagen? Zweifellos befanden sich Goethe und Schiller in einer intellektuellen und künstlerischen Isolation, die sie elitär als Bollwerk gegen den Zeitgeist interpretierten, ablesbar etwa an dem Rundumschlag der *Xenien* gegen fast den gesamten Literaturbetrieb der Zeit. Insofern ist Börnes Dictum von der Trennung von Kunst und Leben nicht falsch. Andererseits fehlt Börne das Gespür für ästhetische Fragen. Denn in dem Briefwechsel wird ja der genieästhetische Anspruch, direkt auf das »Herz« des Rezipienten »rührend« einzuwirken, abgelöst durch ein viel anspruchsvolleres Konzept. Anlässlich des *Wallenstein*²³ erörtern Schiller und Goethe ein Verfremdungsprinzip, das auf Versifizierung beruht und das gerade aus der (anfänglichen) Nicht-Identifizierung mit dem Gesagten die »Einbildungskraft« mobilisieren soll. Börne nimmt diese Diskussion nicht wahr, geschweige denn, daß er sie kommentiert.

Poet oder Prophet? – Das Verhältnis zwischen dem von Börne als wünschenswert entworfenen und dem von Goethe repräsentierten, real existierenden Dichtertypus faßt Börne in der Opposition von Prophet und Poet. Börne zitiert zunächst diese von Goethe getroffene Unterscheidung in den *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* anlässlich einer entsprechenden Äußerung Mahomets²⁴: »Der Poet vergeudet die ihm verliehene Gabe im Genuß, um Genuß hervorzubringen, Ehre durch das Hervorgebrachte zu erlangen: allen-

falls ein bequemes Leben. Alle übrigen Zwecke versäumt er I . . I Der Prophet hingegen sieht nur auf einen einzigen bestimmten Zweck I . . I Irgendeine Lehre will er verkünden. Hierzu bedarf es nur, daß die Welt glaubte, er muß also eintönig werden und bleiben.« (I, S. 1209) Es versteht sich von selbst, daß Goethe den Poeten vor dem Propheten favorisiert. Börne versucht, diese Auffassung zu widerlegen und resümiert: »Wehe dem Dichter, der nicht wie der Prophet Glauben sucht und findet; dreifach wehe ihm, wenn er nur Genüsse erstrebt und gibt, um schnöden Beifall und um schnödern Gewinnst des Himmels heilige Gunst vermäkelt! Mit der seeleninnigsten Behaglichkeit preist Goethe in seinem ›Divan‹ die *Despotie*.« (I, S. 1210) Dieser scheinbar theologische Diskurs wird von Börne in einen politischen Diskurs umfunktioniert, dessen Einsatz die Frage nach dem rechten Künstlertum ist. Auf der einen Seite der autonome Dichter, dessen Ziel das interesselose Wohlgefallen ist, der dafür aber mit der Anpassung an die Macht bezahlt. Auf der anderen Seite der Agitator, der seine Kunst in den Dienst der politischen Idee stellt und seiner operativen Aufgabe gewiß ist: »Man muß ihnen Tag und Nacht zurufen: Ihr seid keine Nation, Ihr taugt nicht als Nation. Man darf nicht vernünftig, man muß unvernünftig, leidenschaftlich mit ihnen sprechen.« (II, S. 812)

Dies klingt schon sehr nach dem eifernden Ton des christlichen Sozialisten Lamennais, dessen Einfluß Börne allerdings zum Zeitpunkt der Abfassung der Erörterungen über Poet und Prophet – um 1830 – noch nicht ausgesetzt war. Allerdings war Börne für diese Wahlverwandtschaft prädisponiert, wie schon Heinrich Heine mit psychologischem Scharfsinn bemerkte: »Börne war ganz Nazarener, seine Antipathie gegen Goethe ging unmittelbar hervor aus seinem nazarenischen Gemüte, seine spätere politische Exaltation war begründet in jenem schroffen Ascetismus, jenem Durst nach Märtyrertum, der überhaupt bei den Republikanern gefunden wird, den sie republikanische Tugend nennen und der von der Passionssucht der früheren Christen so wenig verschieden ist. In seiner spätern Zeit wendete sich Börne sogar zum historischen Christentum, er sank fast in den Katholizismus, er fraternisierte mit dem Pfaffen Lamennais und verfiel in den widerwärtigsten Kapuzinerton I . . I.«²⁵ Für Heine, wie überhaupt für den gemäßigten Flügel des Jungen Deutschland, war der Spagat zwischen politischer Agitation und künstlerischer Präsentation ein Problem, das er, im Gegensatz zu Börne, theoretisch und praktisch erfolgreich bewältigte.²⁶

Die Opposition zwischen Poet und Prophet hat Börne in seiner Goethekritik mehrfach in aussagekräftige Bilder gefaßt. So heißt es im *Sodener Tagebuch* unter dem 20. Mai 1830: »Goethe hätte ein Herkules sein können, sein Vaterland von großem Unrate zu befreien; aber er holte sich bloß die goldenen Äpfel der Hesperiden, die er für sich behielt, und dann setzte er sich zu den Füßen der Omphale²⁷ und blieb da sitzen. Wie ganz anders lebten und wirkten die großen Dichter und Redner Italiens, Frankreichs und Englands!« (II, S. 819)

Als Prophet, als siegreicher Helfer hätte Goethe seinem Volk bei der politischen Befreiung helfen können; statt dessen zog er sich in die Kunst zurück. Börne rekurriert an anderer Stelle auch auf das gesellschaftliche Umfeld, das es Goethe nicht ermöglichte, wie die »Dichter und Redner« anderer Länder zu wirken. Am 10. Februar 1828 schreibt Börne an Jeanette Wohl: »Als ich heute gegen Weimar zufuhr l. . l und ich dachte, daß Goethe darin schon länger als funfzig Jahre wohne, daß er es nie verlassen (er war weder in Paris noch in Berlin) – da überfiel mich wieder der alte Groll gegen diesen zahmen, geduldigen, zahnlosen Genius. Wie ein Adler erschien er mir, der sich unter der Dachtraufe eines Schneiders angenistet.« (IV, S. 848) Das zielt auf die Provinzialität Weimars, die eine aufklärerische Öffentlichkeit und eine freie Presse²⁸, anders als die preußische und westeuropäische Hauptstädte, entbehren mußte. Nur hier hätte der Prophet eine Chance gehabt – wenn er sie denn gesucht hätte.

Fragt man nach den Ideen, die Goethe hätte austragen sollen, um als Herkules sein Vaterland von großem Unrate zu befreien, so ist natürlich an die Französische Revolution zu denken. Der 51. Der *Pariser Briefe* (1833) kommentiert die *Tag- und Jahreshefte* der Revolutionsjahre fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der ablehnenden Haltung Goethes zu diesem Ereignis. Goethe war bekanntlich lebenslang durch diese Umwälzung im Nachbarland traumatisiert und schätzte sie in mancher Hinsicht falsch ein: Die Adelperspektive im *Groß-Cophta* und in der *Natürlichen Tochter*, die Ridikülisierung der sozialen Revolution in den *Aufgeregten* und im *Bürgergeneral* boten Börne Angriffspunkte. Zusammenfassend heißt es: »Und solche Konsuln hat sich das deutsche Volk gewählt! Goethe – der, angstvoller als eine Maus, beim leisesten Geräusche sich in die Erde hineinwühlt und Luft, Licht, Freiheit, ja des Lebens Breite l. . l hingibt, um nur in seinem Loche ungestört am gestohlenen Speckfaden knuppeln zu können.« (III, S. 285)

Börnens Forderungen an Goethe, ein Prophet, ein Herkules zu sein, überschätzen zweifellos die Möglichkeiten des Schriftstellers im klassischen Weimar. Die Zeit dafür wurde erst nach der Julirevolution reif, und sie waren erfolgreicher vom Pariser Exil aus als in Deutschland selbst zu erheben.

Methodologische Schlußüberlegung. - Abschließend möchte ich einige Überlegungen anstellen, die die Legitimität und den Erkenntnisgewinn einer Untersuchung über Goethe und Börne betreffen. Man kann hier mindestens zwei Einwände machen: Geht man von einer kanonisierten Größe der Gestalt Goethes aus, so fällt Börne in das Lager der Goethegegner, die als Ignoranten Denkmalschändung betreiben. Sie wagen es, die »Frage« zu stellen: »Was hat uns Goethe heute zu sagen«, anstatt sich auf die – laut Emil Staiger – »angemessenere« zu beschränken: »Wie bestehen wir heute vor ihm?«²⁹ Diese demutsvolle Haltung der fünfziger Jahre ist nach der Klassikkritik der sechziger und siebziger Jahre

des 20. Jahrhunderts nicht mehr selbstverständlich, und vieles von dem, was Börne ausgesprochen hat, ist heute in einer kritischen Germanistik Gemeingut. Außerdem sollte man vielleicht bedenken, daß die Vorstellung von Goethe als *dem* klassischen Nationalautor selbst ein Konstrukt aus dem Ende des 19. Jahrhunderts ist und zu Börnes Zeit noch nicht existierte.

Der zweite Einwand könnte bündig lauten, Börne verfehle die historische Wahrheit, wenn er liberale politische Forderungen, die als Reaktion auf die Napoleonische Besetzung, die politische Restauration in Deutschland und in Anlehnung an die französische Julirevolution entstanden waren, umstandslos auf das klassische Weimar projiziert, das im aufgeklärten Absolutismus wurzelt. Ein schönes Beispiel für diese Vorgehensweise findet sich in Bettina von Arnims Goethebuch, das Börne rezensierte. Bettina hatte hier in romantischer Schwärmerei noch posthum Wilhelm Meister zum Eingreifen in den Tiroler Aufstand des Andreas Hofer gegen Napoleon aufgefordert: »Ich möchte zum Wilhelm Meister sagen: Komm, flüchte Dich mit mir jenseits der Alpen zu den Tirolern, dort wollen wir unser Schwert wetzen, und das Lumpenpack von Komödianten vergessen, und alle Deine Liebsten müssen denn mit ihren Präntionen und höhern Gefühlen eine Weile darben l. . l.« (II, S. 860)³⁰ Börne zitiert diese Passage mit Zustimmung und kommentiert Goethes Reaktion: »Um aus Andreas Hofer etwas zu machen, ließ er ihn als einen Priester des Marstempels gelten. Der unglückliche Mann, der nur in einem Kerker ruhig schlafen konnte!« (II, S. 866) Hier wird von Goethe eine revolutionäre Begeisterung verlangt, die er schon aus chronologischen Gründen nicht aufbringen konnte. Man kann Börnes (und Bettina von Arnims) Sichtweise als unhistorisch disqualifizieren, wenn man ein antiquarisches (Nietzsche) Geschichtsverständnis zugrunde legt, das sich darauf beschränkt zu beschreiben, »wie es gewesen ist« (Ranke). Börne hat jedoch ein dezidiert anderes Geschichtsverständnis vertreten, das man mit Nietzsche ein kritisches nennen könnte. Schon früh, 1821, entfaltet er gegenüber Cotta sein Ideen über ein »zu unternehmendes literarisches Tagblatt«, in das man auch die »ältere und die ganz alte Literatur« mit hineinnehmen sollte; dazu zählt auch Goethe. »Ich glaube, es müßte sehr interessant sein, den Maßstab der neuern Zeit an die Werke der ältern zu legen. Wie wäre jetzt Wilhelm Meister, Titan, La Pucelle, die Eloïse, Lessings Dramaturgie zu beurteilen? Man müßte diese Werke besprechen, als wären sie erst erschienen, sich um die geschlossene Meinung über jene klassischen Schriftsteller gar nicht bekümmern und erst dann, wenn die Meisterwerke eines Schriftstellers nach und nach behandelt worden, ein allgemeines Urteil über ihren Wert fällen und es darauf ankommen lassen, ob dieses Urteil einer neuen Instanz mit dem frühern übereinstimme oder davon abweiche.« (V, S. 667 f.)

Börne formuliert hier zumindest ansatzweise eine Fragestellung, die in der rezeptionshistorischen Methode der Literaturwissenschaft in den siebziger Jah-

ren des 20. Jahrhunderts weiter ausgebaut worden ist. Das Verständnis literarischer Texte wird hier nicht als überzeitlich (essentialistisch, ontologisch) verstanden, sondern als historisches Phänomen, das sich an den Interessen der jeweils eigenen Zeit ausrichtet. Börne richtet sich sehr scharf auf die hermeneutische Differenz, die zwischen der Kunstperiode und ihrem Ende besteht. Er behandelt das Kunstwerk als »Partitur« (Jauß), die es jeweils neu zu spielen gilt.

Jede Generation muß sozusagen ihre eigene Literaturgeschichte aufs neue schreiben. Goethes Dictum: »Im Auslegen seid frisch und munter! Legt ihr's nicht aus, so legt was unter«³¹ bezeichnet zweifellos eine Gefahr, die in diesem Anspruch liegt, verkennt aber (wenigstens an dieser Stelle) sein befreiendes Potential, das zumindest die Chance bietet, zu einem neuen, gegenwartsbezogenen Verhältnis zu dem Klassiker zu gelangen und ihn aus musealer Starre zu erlösen. Börne hat diesen Schritt nicht vollzogen – er verharrte in der Negation. Aber wer durch die Klassikkritik der sechziger und die Rezeptionstheorie der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts gegangen ist, konnte diesen Schritt wohl leichter vollziehen und wird daher auch Böernes als eines Ahnherren gedenken müssen.

Anmerkungen

- 1 Der Text lag einem Vortrag im Düsseldorfer Goethemuseum am 10. November 2004 zugrunde.
- 2 Zitiert wird nach der Ausgabe Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*, hg. von Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf 1964 ff., mit Band und Seitenangabe.
- 3 Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, München 1980, Bd. I, S. 83.
- 4 Inge Rippmann: *Börne-Index. Historisch-biographische Materialien zu Ludwig Börnes Schriften und Briefen*, Erster Halbband, Berlin–New York 1985, S. 237.
- 5 Börne setzt sich hierüber mit Menzel in seiner Kampfschrift *Menzel, der Franzosenfresser* auseinander (III, S. 888 ff.). Zum Weiterwirken dieses Stereotyps vgl. Mandelkow: *Goethe in Deutschland*, Bd. I, S. 83 f.
- 6 Heinrich Heine: *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831*, zuerst im *Morgenblatt für gebildete Stände* 1831, Buchveröffentlichung 1834 als *Der Salon. Erster Band*, in: Heine: *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, Bd. III, München 1971, S. 72.
- 7 Friedrich Schlegel: Rezension von Adam Müllers *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, in: Adam Müller: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Bd. II, Neuwied–Berlin, S. 412 f.
- 8 *Briefe an Friedrich de la Motte Fouqué*, hg. von Albertine Baronin de la Motte Fouqué, Berlin 1848, S. 356 ff.; Brief August Wilhelm Schlegels vom 12.3.1806.
- 9 Diese Äußerung ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Goethe zu beziehen; vgl. Rippmann: *Börne-Index*, Erster Halbband, S. 230.
- 10 Variante eines Topos der Goethekritik seit Ludwig Ferdinand Hubers Dictum über die *Natürliche Tochter*: »marmorglatt und marmorkalt«. Vgl. Klaus F. Gille: »*Wilhelm Meister*« im Urteil der Zeitgenossen, Diss. Leiden, Assen 1971, S. 325.

- 11 Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pöribacher, München o.J. (Hanser) Bd. III, S. 729.
- 12 Vgl. Rippmann: *Börne-Index*, Erster Halbband, S. 618.
- 13 Karl Robert Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, Teil I, München 1975, S. 364.
- 14 Ebd., S. 366.
- 15 Zu den Beziehungen zwischen Menzel und Börne vgl. Rippmann: *Börne-Index*, Erster Halbband, S. 504 ff.
- 16 Es handelt sich um Franz Reichel, bis 1814 Professor der Philosophie in Graz, danach Privatlehrer in Wien (Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Teil I, S. 593).
- 17 Vgl. dazu an Jeanette Wohl, 20.11. 1830, in: Börne: *Sämtliche Schriften*, Bd. IV, S. 1205.
- 18 *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. VI, 5. Aufl., Hamburg 1963, S. 524.
- 19 Wilhelm Bode: *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, Bd. I, Berlin 1918, S. 587.
- 20 *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hg. von Dr. Oskar F. Walzel, Berlin 1890, S. 59.
- 21 Vgl. Heine: |Briefe über Deutschland. Bruchstück|, in: Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. V, S. 197.
- 22 Vgl. Goethe an Humboldt, 17. März 1832, in: *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe*, Bd. IV, Hamburg 1967, S. 480.
- 23 Schiller an Goethe, 24.11.1797; Goethe an Schiller 24. und 25. 11. 1797, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann, Bd. I, Leipzig 1912, S. 431 ff.
- 24 Vgl. Goethe: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, in: *Hamburger Ausgabe*, Bd. II, 6. Aufl., 1962, S. 143.
- 25 Heine: *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. IV, S. 18, und Kommentar, vgl. S. 110 ff.
- 26 Vgl. dazu Klaus F. Gille: *Heines »Atta Troll« – »Das letzte freie Waldlied der Romantik«?*, in: *Konstellationen. Gesammelte Aufsätze zur Literatur der Goethezeit*, Berlin 2002, S. 303 ff.
- 27 Die lydische Königin Omphale kaufte Herakles als Sklaven und ließ ihn auch Frauennarbeit tun. In dem Liebesbund beider herrschte sie über Herakles als Pantoffelhelden und tauschte mit ihm die Kleider. Vgl. Johannes Irscher, Renate John: *Lexikon der Antike*, 9. Aufl., 1987, S. 412 (»Omphale«).
- 28 Wiederholt hat Börne Goethes ablehnende Haltung zur Presse-/Pressefreiheit tadelnd kommentiert: III, S. 296; 300. In einem Artikel im *Journal des Debats* anlässlich des Todes von Goethe, den Börne zustimmend kommentiert (V, S. 224), heißt es: »En Allemagne aujourd'hui l. . . J c'est la liberté de la presse qui remplace la littérature.« (Zitiert nach Rippmann: *Börne-Index*, Erster Halbband, S. 237).
- 29 Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Teil IV, München 1998, S. 365.
- 30 Vgl. dazu Gille: »*Wilhelm Meister*« im Urteil der Zeitgenossen, S.186 ff.; Ders.: *Der anmutige Scheinknabe*, in: Ders.: *Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur*, Berlin 1998, S. 91 ff.
- 31 *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. I, 7. Aufl., 1964, S. 329, Nr. 152.

Justus Fetscher

Rheinübersetzungen

*Über Stendhals Umgang mit dem Deutschen
aus Anlaß des Stendhal-Buches von Manfred Naumann¹*

Hier bin ich gar nicht, scheint der Autor Stendhal oft zu sagen. Vervielfachung und Erweiterung der Person, Übersprung ins Anderswohin – das sind Grundfiguren, mit denen sich der Imaginationsraum Henri Beyles entfaltet. Dieser Raum unterhält ein utopisches Verhältnis sowohl zum Gebiet der zeitgenössischen Geschichte wie zum literarischen Feld. Die mehr als 400 Pseudonyme, unter welchen Beyle auftrat, sind nicht nur Alias-Namen, sondern auch Alibis: Bekundungen, daß ihn die Zeitgenossen des *Juste Milieu* ebensowenig zu fassen bekommen sollten wie die seinerzeitigen Literaturkritiker und Leser, denen er weder Takt noch Freiheitssinn, weder Sympathie noch künstlerisches Urteil zuzutrauen schien.

Im dichten und augenöffnenden Anfangskapitel seines Buchs über *Stendhals Deutschland* charakterisiert Manfred Naumann die Schreib- und Sprechstrategien dieses Autors als die eines verlarvten Redens, dessen Maske sowohl Schutzschild wie Resonanzkörper ist: »Offenbar war Beyles Neigung zur pseudonymen Maskerade ein Element seines psychischen und geistigen Gesamthabitus.« (S. 15) Stillschweigend stellte Beyle auf dem Gesellschaftstheater (im Salon wie im Krieg) den »Akteuren, die er verkörperte, und den Aktionen, die sie bestritten, [...] sein eigenes Selbst gegenüber, und dieses war anders, als das Gesicht, das er der Welt präsentierte. Das Gesicht, das er zeigte, war die Maske, hinter der er sich verbarg.« (S. 15) Anders gesagt: Die Persona, durch die hindurch er redete, war eine rhetorisch-fiktionale Verpanzerung. »Das Ich, das in die von der Lebenswelt verordneten Zusammenhänge eingebunden war, stand beim Schreiben der Welt als Macht gegenüber; es konnte sie seiner Imagination unterwerfen und über sie herrschen.« (S. 15) Diese Herrschaft versteht Naumann keineswegs als rein-illusionäre, sondern als eine Gegenmacht, welche dem damaligen Frankreich (seiner Gesellschaft, seinem Publikum, seinen literarischen Institutionen) die erfindungsreich eingehüllte Empfindungswelt des Autors sowie das Recht und die Erkenntniskraft der erzählerischen Phantasie entgegenhielt: »Erst das in der Abgeschiedenheit von der öffentlichen Instanz praktizierte Schreiben garantierte den Texten Authentizität. [...] Mit den Tarnnamen errichtete Beyle eine Mauer gegen die als aggressiv empfundenen Mächte des literarischen Feldes.« (S. 16)

Unverkennbar verschränkt sich hier ein literarischer Habitus mit einer psychischen Disposition, eine schriftstellerische mit einer Lebenshaltung: »In Gestalt von unzähligen Kryptogrammen, Chiffrierungen, hieroglyphischen Zeichensprachen, ironischen Verstellungen des Gemeinten, phraseologisch formulierten Alibis für nonkonformistisches Denken und von Verdunkelungsmanövern, die bis zur beabsichtigten Unleserlichkeit der Schrift gingen, baute er [Stendhal] die im Leben praktizierten Regeln für den Umgang mit Menschen, denen er nicht traute, zu einem ganzen System der Tarnung auch in seinen Texten aus.« (S. 17)² Solche Verbergung des Nicht-Preisgebenden (politisch-intellektueller Ideale, menschlicher Empfindungen, amouröser Fixierungen) vollendete sich im Schweigen. Für Stendhal hieß das: in der Schrift. Das Schreiben hatte »den Vorzug, keinen Mithörer, also keinen Zeugen zu haben« (S. 24). Naumann markiert die Stufen, die bei diesem Autor vom Verborgenen ins Licht der Öffentlichkeit führen. Unzugänglich weit unten das Tagebuch, in dem sich das intime Gewissen des Diaristen kundtut, diesem zunächst die autobiographisch-autofiktiven Schriften, darüber die publizistisch-essayistischen und endlich die literarischen. Diese oberen Stufen haben sowohl einen höheren Objektivierungs- wie einen höheren Entstellungsgrad: »Wenn er [Stendhal] Fragmente aus den Tagebüchern in Manuskripte einfügte, die zum Druck bestimmt waren l. . . l., dann löste er sie aus dem autobiographischen Kontext.« (S. 24) Selbstverständlich ist diese Entstellung zugleich Gestaltung, gedanklich-fiktionale Durchdringung, Disposition, Zurichtung des notierten Erlebten.

Doch die Spannung zwischen Leben und Schreiben erhielt sich auf jeder Stufe. Allemal galt für Stendhal: »Zwischen dem wirklich Erlebten und seiner Übersetzung in Sprache klaffte ein Abstand, der durch die nachträgliche Beschreibung nicht überbrückt werden konnte.« (S. 25) Stendhals Haltung, sich zu versagen und den Anderen einen Ausdruck seiner inneren Erregungen und Engagements vorzuenthalten, erscheint daher auch »als Revolte gegen die Sprache als soziale Institution« (S. 25). Im mindestens vierfachen Sinne: gegen die zu sprechende Sprache, gegen die Sprache (die mündliche und schriftliche Rede zusammenfaßt, und deren grammatische Kodifikation schriftförmig ist) überhaupt, gegen die Gesellschaftlichkeit allen (mündlichen wie schriftlichen) Redens und gegen den Diskurs gerade dieser, der Stendhal zeitgenössischen Gesellschaft.

Das Entgleiten der Erlebnisse unter dem Zugriff der Sprache ist allerdings eingeschränkt. Es ist einerseits nicht so all-entstellend, daß mit der Einsicht in solches Entgleiten die Furcht, sich durch rückhaltloses Sprechen den Anderen preiszugeben, hinfällig geworden wäre. Und es ist andererseits so merklich, so wirksam im Akt und Resultat des Schreibens selbst, daß es die Abbildungsansprüche an autobiographische Texte senkt, die Potenzen literarischer Texte dagegen wachruft, bewußt macht, lizenziert. »In den fiktionalen Texten [Stendhals]

[...] wurde vieles von dem, was sich in den autobiographischen Texten dem Aussprechen verweigerte, sagbar. [...] Die im Namen der Fiktion sprechende Sprache der ›Dichtung‹ triumphiert über die Sprache, die der historischen ›Wahrheit‹ verpflichtet ist.« (S. 26) Ein Triumph, der mit einer Invasion prozeßidentisch ist. Insofern alles Sprechen seinen Gegenstand sprachlich transmutiert, ist es immer auch quasi-literarisch gestalterisch. Nicht nur in der Militärgeschichte sind Invasionen wiederum Selbstaufhebungen des Einmarschierenden: Wenn alles Sprechen in diesem Sinne literarisch ist, gibt es kein Literarisches mehr, weil es jedwedes sprachlich-schriftliche Gegenüber verloren hat, von dem es sich definitiv abheben könnte. Naumann findet dafür die Formel, daß bei Stendhal »die Grenzen zwischen dem Gedichteten und dem autobiographisch Wahren verwischt (bleiben)« (S. 26). Mit paradoxem Recht zeichnet dieser Befund die Unterscheidung nach, deren Unsicherwerden er konstatiert.

I. Ertrag und Interesse: »Stendhals Deutschland«. – Diese Doppelbewegung eröffnet den Zwischenraum, in dem sich Naumanns Buch souverän bewegt. Quellengestützt, umsichtig und orientierungssicher tastet es sich durch die Lebensbeziehung Stendhals zum Deutschen. Es ist ein Tasten, das vom Kleinmut unsicherer Schritte ebensoweit entfernt ist wie von der Anmaßung des biographischen Übergriffs, vielmehr aus Kenntnis der Dinge und Sympathie mit ihrem literarischen Aspekt vermutungsweise weiterdenkt, was die Überlieferungen und Narrationen hergeben. Naumanns Hauptwendungen heißen: vielleicht, wahrscheinlich, hätte, könnte. Mit begründeten Hypothesen rückt er Stendhals Schriften an Stendhals Leben heran. So sind seine Beiträge zur Stendhal-Biographik zugleich Beiträge zum Verständnis des Autors Stendhal, weil sie bei diesem Forscher aus einer (dem Gegenstand wie dem Vorgehen nach) literarischen Imagination hervorgegangen sind. Diese Imagination hat indes nichts gemein mit der Anmaßung im schlechten Sinn romanhafter Biographien. Sie enthält sich jeden Suggestionseffekts, modifiziert ihre Vermutungen als konjunktivische und präsentiert ihre reichsten Ausblicke und stabilsten Archivfunde mit einem gewissen *understatement*. Nur in seinen Anmerkungen und bibliographischen Listen gibt Naumann zu erkennen, daß er zur Biographie zumal der Jahre, die Stendhal in deutschen Ländern verbrachte, durchaus Neues zutage gefördert hat. Naumanns Art, seine Quellen eher zu verstecken als spektakulär aufsprudeln zu lassen, seine Neigung, künftiger Forschung Suchrichtungen anzudeuten ohne schon zu dekretieren, es seien unfehlbare Königswege, gewinnt den Leser durch ihre Noblesse.

Überhaupt macht der Autor dieses Buchs kein Aufhebens davon, daß es das Ergebnis einer über vier Jahrzehnte langen Befassung mit Stendhal ist. Manfred Naumann kann den Titel für sich beanspruchen, den er zu Beginn seines Buches dem französischen Forscher Victor del Litto verleiht. Auch er, Naumann,

ist ein Doyen der Stendhal-Forschung. Er hat die 12 Bände der bei Rütten & Loening erschienenen *Gesammelten Werke* Stendhals (1959–1983) herausgegeben und mit Nachworten versehen und 1971 eine grundlegende Studie über *Deutschland im Urteil Stendhals* veröffentlicht³ – eine frühe, keineswegs verbläute Blaupause zu *Stendhals Deutschland*. Seine Monographie über *Prosa in Frankreich* (1978) besteht zu einem guten Drittel aus einer literarhistorisch-literaturtypologischen Studie zur Romankunst Stendhals⁴ und rehabilitiert deren Realismus gegen die Lukácssehe Verengung dieses Stilideals auf das Muster Balzacs.⁵ Ob irgendwer seit den 1950er Jahren – und bis heute⁶ – mehr für das deutsche Stendhal-Verständnis und für das Verständnis von Stendhals Deutschland-Verständnis getan hat als Manfred Naumann, läßt sich bezweifeln.

Dabei verzichtet Naumann auf den Goetheschen Habitus, sich selbst historisch geworden zu sein, und läßt die Geschichte des hiesigen Umgangs mit Stendhal – nämlich durch seine Leser, Fortschreiber, Übersetzer und Erforscher – unerzählt. *Stendhals Deutschland* spiegelt sich nicht im deutschen Stendhal. Nicht aufgenommen hat Naumann den indirekten Imperativ, mit dem er 1978 notiert hatte: »Die Geschichte der Stendhal-Rezeption in Deutschland [...] bleibt noch zu schreiben.«⁷ Diese Rezeption, welche so divergente Figuren wie Friedrich Nietzsche und Elias Canetti zusammenführt,⁸ ist mittlerweile vielleicht intensiver, als es das Interesse des französischen Autors an seinem östlichen Nachbarland war.

Ein Kapitel der deutschen Aufnahme Stendhals konnte Naumann allerdings nicht ungeschrieben lassen. Es handelt von der »ersteln[deutsche] Stendhal-Gemeinde« (S. 289)⁹, die sich noch zu Lebzeiten des Autors in Weimar gebildet hatte und – wer bietet mehr? – um Goethe zentriert war. Er, der Weimarer, war einer der ersten Leser von *Rome, Naples et Florence* (1817), der ersten Fassung von *Racine et Shakespeare* (1823) wie noch von *Le Rouge et le Noir* (1830). Zwischen dem debütierenden (bei Erscheinen dieser Schriften 24- bis 37-jährigen) und dem alten deutschen Autor liefen die Fäden hin und her. Stendhal hatte sich auf Goethesche Schriften berufen, den *Werther* als existentielle Lektion gelesen, als Warnung, seine Gefühle nicht unverstellt und ungeschützt auszusprechen (S. 80–84, 192), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wahrgenommen und die Bedeutung der im 19. Jahrhundert oft übersehenen *Wahlverwandtschaften* geahnt. Ausdrücklich und stillschweigend hat er Stellen aus der *Italienischen Reise* paraphrasiert (S. 289 f.), mit breitem Pinselstrich die These von der Überbietung des gesellschaftlichen Geschmacks durch das künstlerische Genie, wie sie Goethe in seinen Anmerkungen zu Diderot entfaltete, in *Racine et Shakespeare* eingearbeitet (S. 297 f.) und endlich für sich und seine Figuren die Bezeichnung »Mephisto« als eine Art Decknamen für die spöttisch-überlegene Distanzierung von den unbedarften Anderen verwendet (S. 298).

Doch alles das steht am Schluß eines epiloghaften Ausblicks, der einmal den

Blick umkehrt, welcher Naumanns Buch sonst bestimmt. Es ist ein liebevoller, genauer und nüchterner Blick. Er will über die Einläßlichkeit, mit der er Details betrachtet, und die Geduld, die er auch für schwach ausgeprägte Nebenspurten aufbringt, nicht vergessen machen, daß Stendhal eine gründlichere, gar umfassende, sich ans Fremde zu verlieren suchende Kenntnis deutscher Dinge nie erreicht, allerdings auch nie angestrebt und nie gebraucht hat. Fast beiläufig faßt Naumann die Spezifik von Stendhals Auffassung und Umsetzung seiner deutschen Erfahrungen zusammen, indem er sie mit der Methode und dem Anspruch von Germaine de Staëls *De l'Allemagne* (1810) kontrastiert. Der systematische Aufbau dieses Buchs habe Stendhal ferngelegen: »Statt von höherer Warte aus seine Eindrücke in einem gelehrten Werk zu verallgemeinern, zog er von Alltagserfahrungen und Stimmungen abhängige Momentaufnahmen vor. So setzen sich seine Bilder von Deutschland aus oft nur lose miteinander verbundenen und kontrastierenden Mosaiksteinen zusammen, die später entweder beiseite gelegt wurden oder – verdichtet, umgedichtet und paraphrasiert – in seiner Vorstellungskraft weiterlebten, wo sie in poetischen Gestaltungen zum Ausdruck kamen.« (S. 285) Indirekt erklärt Naumann hier den sachlichen und methodologischen Grund des Worts von den Stendhalschen Impressionen, von denen er im Untertitel seines Buches spricht, und das er hier dreifach, durch die Vokabeln Eindrücke, Stimmungen und Bilder, umschreibt.

Militärisch gesehen, waren sie Friktionsprodukte, irritierende Begleiterscheinungen der Napoleonischen Okkupation weiter Teile Deutschlands, an der Stendhal, protegiert durch die ihm verwandten Brüder Daru, in zunehmend wichtigeren administrativen Funktionen teilnimmt: erst in Berlin, dann die Stadt Stendal passierend – von der er vermutlich sein einprägsamstes Pseudonym abgeleitet hat –, dann ab November 1806 zwei Jahre in Braunschweig, 1809 schließlich einige Wochen lang in Wien. Dieser Parcours würde den Literaturhistoriker nicht interessieren, wäre er nicht die Vorgeschichte und der Hintergrund der Geschichte vom ehrgeizigen Julien Sorel, schiene nicht in Stendhals literarischen Evokationen preußischer Städte immer wieder der Grundriß Braunschweigs hindurch, und hätte der Autor nicht auf seinen Wegen von und nach Wien zwei für sein Œuvre prägende Erfahrungen gemacht: in den Salzbergwerken von Hallein die »Kristallisation«, die einen in einer Höhle liegen gelassenen Zweig diamantartig verschönert, was Stendhal als Gleichnis für die Verklärung der geliebten Person in der Wahrnehmung der Liebenden nehmen wird (S. 238 f.); und auf dem Schlachtfeld bei Ebelsberg die für den darein verwickelten Einzelnen heillos-disparate Realität des modernen Krieges, die in das stupende Waterloo-Kapitel der *Chartreuse de Parme* eingegangen ist (S. 217, 263).

Daß sich Stendhal als Rädchen im Getriebe einer großen Militärmaschinerie auf Befehl, und nicht ohne Belobigung durch höhere Stelle, mitdrehte, war zu erwarten. Sympathischer wird er in Naumanns Darstellung immer da, wo er

zurückhaltend, bremsend oder sogar dysfunktional agierte. Bekanntlich waren die Napoleonischen Feldzüge auch Kunstraubzüge, deren Beutestücke in Pariser Schatzhäusern (Louvre, Bibliothèque Nationale) landeten. Was auf die Ägyptenexpedition und die italienische Kampagne zutraf, galt dann auch für die Besetzung der deutschen Länder. In diesem Zusammenhang stand Stendhals »Bibliothekseinsatz« (S. 140) in Wolfenbüttel. Die dortige berühmte Bibliothek hatte den französischen Befehlshabern an die 400 wertvolle Handschriften und Bücher zu überlassen. Naumanns Quellenstudien machen wahrscheinlich, daß Stendhal bei dieser Maßnahme mit so viel Umsicht agierte, daß den Wolfenbüttelern größere Einbußen erspart blieben und seine dabei ausgestellten Quittungen sieben Jahre später die Rückführung der Bestände aus Paris erleichterten (S. 130–139). Offenbar war dieses von Stendhal ohne Übereifer durchgeführte Vorgehen einmalig, da sein Exekutor andere Vorlieben hatte: »Die Schlösser und Bildersammlungen von Braunschweig wie auch die Bibliothek von Wolfenbüttel blieben fortan verschont l. . .!; Stendhal fuhr gern mit Freunden zur Jagd in die Wälder der Umgebung.« (S. 134) Gäbe es einen Preis für das trockenste Semikolon, dieses hier könnte ihn beanspruchen.

Denn Stendhal war kein Ernst Jünger, seine Mitwirkung an einem Feldzug keine Ausfahrt zur Einsammlung toter Trophäen. Seit je und auf allen Wegen bleiben Stendhals Begegnungen mit dem Deutschen Erfahrungen eines Höchstlebendigen. Von einem Justus Gruner, der später unter der Napoleonischen Besetzung Polizeipräsident von Berlin sein sollte, mußte er schon 1804 gehört haben, weil dieser Gruner der geschiedene Ehemann einer von Stendhal begehrten Schauspielerin gewesen war (S.45–47). Ein mit dem Franzosen aktuell rivalisierender Herr Wagner war »der erste Deutsche, den er näher kennen lernte« (S. 48 f.). Bis in die 1830er Jahre wird Stendhal an der deutschen Kultur nichts so sehr beschäftigen wie ihre Differenz zur französischen Erotik. Zumal in seiner Braunschweiger Zeit will er gelernt haben, daß die Deutschen Liebe und Ehe, sentimental-romantisch, eng verkoppeln (S. 183, 189 f.). Dieser seltsame Umstand sicherte ihnen einen besonderen Platz im Panorama der Liebeskulturen von *De l'amour*. Heftig umwarb Stendhal die Braunschweiger Generalstochter Wilhelmine (»Minette«) v. Griesheim, und als er endlich von ihr ließ, wurde sie »für ihn zum Symbol dessen, was er an Deutschland bewunderte« (S. 200; vgl. S. 209, 212). Vier Jahre nach dem Scheitern seiner Avancen findet er sie in einem Frauenportrait Guido Renis wieder. Dieses habe, Stendhal zufolge, »ganz die Sensibilität Mozarts und Minettes« (S. 200; vgl. S. 229). Die Formel enthält die Grundstruktur von Stendhals emphatischen Erfahrungen. Mächtig und untrennbar mischen sich in ihnen das Ästhetische, das Aisthetische und das Erotische, die Kunst, das Glück und die Liebe.¹⁰ Diese drei durchdringen sich nach dem Muster, zur Stimulation und als Ersatz erotischer Entgrenzung.

Tatsächlich fällt von hier aus das hellste Licht auch in Stendhals Deutschland-erfahrungen. Er begeisterte sich für die Kunststadt Dresden, besonders für die Correggios, die er in der dortigen Galerie sah (S. 269–277), wie für die Auführungskunst des Dresdner Orchesters (S. 270), und er liebte die Musik Haydns und Mozarts. Aufmerksamer als die meisten Franzosen seiner Zeit nahm er die deutsche Kunsttheorie wahr. Er wußte von Lichtenbergs Erklärung Hogarthscher Kupferstiche (S. 173 f.), interessierte sich eine Zeitlang für Lavaters Physiognomik, weil sie ihm einen Blick hinter die Masken der Gesellschaftsmenschen versprach (S. 67–71), und entdeckte in den Schriften Lessings, Goethes und August Wilhelm Schlegels zitierfähige Gründe für seinen Antiklassizismus (S. 230, 280–284).

II. Wie gedruckt: Stereotypen auf Freiheitsgrund. – Als angehender Autor wußte er auch einiges von der zeitgenössischen deutschen Literatur, aber, ach!, hier endet die Hymne und gleitet ins Krächzen ab, denn Stendhals Kenntnisse auf diesem Gebiet sind einigermmaßen deplorabel. Den einzigen Goethe ausgenommen, hat er nur die deutschen Schriftsteller eingehend gelesen und ausdrücklich gelobt, die das nicht nur kunstsinnige deutsche Publikum seiner Zeit mit trivialer Meterware bedienten: August Lafontaine, August v. Kotzebue und Zacharias Werner. Daß er dessen Luther-Drama rühmte als »Pièce plus voisine des chefs-d'œuvre de Shakespeare que les tragédies de Schiller«, ja als »peut-être la plus belle pièce depuis Shakespeare«¹¹ und das wohl noch nicht einmal ironisch meinte, verschweigt Naumann nachsichtig. Außerdem bietet er den Trost, daß Stendhal den Schauspieler über den Dramatiker Iffland stellte (S. 122 f.). Berückend ist der Befund trotzdem nicht: Stendhal schätzte unter den deutschen Kollegen vor allem die, die geschickt und erfolgreich mit Stereotypen arbeiteten. Was nicht dazu beitrug, den Anteil der Stereotypen an seinem Deutschlandbild zu vermindern.

Stendhals schwarze Landeskunde lebt von ihren subjektiven Motiven. Das natürliche und soziale Klima des Landes gab dem nach Braunschweig Verschlagenen mitunter das Gefühl, ein Exilant zu sein. Die Lüneburger Heide scheint ihm eine Sandwüste, die märkische auch (den Teufel im Leib hatte, so notiert er, wer auf die Idee verfallen war, dort eine Stadt – Berlin – zu gründen) (S. 168, 120, 125). Mit dem Ausdruck von Tieren leben die Menschen vor sich hin, überversorgt mit Schwarzbrot, Butter, Milch und Bier, bieder und phlegmatisch (S. 168, 214). Stendhals Vorstellung von einem noch immer mittelalterlichen Deutschland spielte auch in seine Ablehnung der Kantischen Philosophie hinein (S. 164)¹², die ihm wie vielen Franzosen seiner Zeit als Begriffsscholastik galt. Naumann konstatiert, daß Stendhals Vorliebe für das Denken der *Idéologues* eine »unüberwindbare Rezeptionsbarriere« (S. 161)¹³ für seine Wahrnehmung des Kantischen Denkens darstellte, vom nachkantischen ganz

zu schweigen. Noch 1841, ein Jahr vor seinem Tod, mokiert sich der Autor über »Steding«, einen Münchner Modephilosophen. Vermutlich ist Schelling gemeint (S. 161).

Die objektive Seite solcher Urteile, die weder aufmerksam noch differenziert scheinen, liegt in dem Kontrast zu den französischen Verhältnissen, den Stendhal angesichts der deutschen unweigerlich empfinden mußte, und der in der Tat einen wesentlichen Aspekt profiliert: die deutsche Unfreiheit. An den unterwürfigen Deutschen, die noch 1809 auf dem verwüsteten Schlachtfeld bei Landshut keinen Unmut gegen ihre französischen Herren empfinden oder zu zeigen wagen, will Stendhal »a nation born to serve« (S. 214)¹⁴ erkennen. Den Studenten des Landes bescheinigt er eine aus dem Mittelalter überkommene Anlage zur Begeisterung und Treuherzigkeit, eine Schwäche, die ihnen jedes Jahrzehnt einen neuen großen Mann – erst Kant, dann Fichte, usw. – zu verehren nahelege (S. 164).

An den herausragenden deutschen Herrscherfiguren seiner Zeit interessierte Stendhal indes mehr als der Abstand ihrer Rolle und Leistung zum landesüblichen Untertanentum. Dankbar nimmt er die Kunde auf, daß Joseph II. ein aufgeklärter, reformfreudiger Monarch war, und seinen ungünstigen Eindrücken von den servilen Braunschweigern unter der französischen Besatzung hält er selbst entgegen, daß die beiden größten Herrscher des 18. Jahrhunderts, Friedrich II. von Preußen und Katharina II. von Rußland, Deutsche gewesen seien (S. 95 f.). Luthers Bedeutung reicht für Stendhal an die Friedrichs heran. Der Reformator gilt dem Franzosen als Freiheitsapostel. 1817 bedauert er, daß François I. sein Königreich nicht zu einem protestantischen Land gemacht habe, und die Liberalen der Zeit kurz vor der Pariser Julirevolution von 1830 bezeichnet er als die Protestanten des 19. Jahrhunderts (S. 113).

Doch Stendhals Präferenzen waren konfessions- und damit wohl auch religions-indifferent (S. 113 f.). Die dürre, matte Rationalität des Protestantismus und zumal des Genfer Calvinismus wäre dem Kunstsinn und der künstlerischen Produktivität seines Landes schlecht bekommen, fürchtete er, und so fand er an Luther wie an anderen von ihm bewunderten Figuren der deutschen Geschichte allemal vor allem eine fremde Kraft, die er kontrastiv in die ängstlich-restaurativen Verhältnisse seiner französischen und italienischen Erfahrungswelt hineinstellte. Ihr hätten solche Männer – der Reformator, Friedrich II. und Joseph II. – etwas geben können: eine emanzipatorische und expansive Energie, in der auf merkwürdige Art die Errungenschaften der Französischen Revolution mit den Eroberungen der Napoleonischen Kampagnen verschmelzen. Durchweg ist es erst dieser anachronistisch-fiktionale Transfer, die Versetzung der deutschen Akteure über die Grenzen ihrer Lebensdaten und historischen Wirkungsräume hinaus, durch die diese drei Figuren zu seinem Freiheitssinn zu sprechen vermögen. Ein französischer Luther hätte vielleicht, als König, Frank-

reich politisch gut getan; Joseph II. würde, lebte er jetzt (1816) noch, seinen Völkern (und damit auch den Mailändern, unter denen Stendhal zu dieser Zeit lebte), eine parlamentarische Verfassung geben; und die Mediokrität, die sich nach der Exilierung Napoleons in Frankreich und Italien breitmachte, erscheint in noch grellerem Licht, wenn man sie mit diesem Joseph, mit Friedrich II. oder mit der anhaltinischen Zarin Katharina vergleicht (S. 95, 104 f., 113).¹⁵

So ist Stendhals Deutschland durchweg auf einen anderen Ort bezogen, der räumlich oder auch zeit-räumlich fern sein, und für den dieses Deutschland die schlechtere oder bessere Alternative, ein parabolisches Alibi, eine Kontrastfigur oder ein Utopia sein kann. Es figuriert damit unter allen den europäischen Ländern, Figuren und nationalen Geschichten, zu denen Henri Beyle immer dann Zuflucht nahm, wenn ihm die französischen Zustände seiner Zeit nicht genügten. Schon der Knabe setzte sich vom königstreuen Franzosentum seines Vaters ab, indem er sich auf die (von ihm kräftig ausphantasierte) südeuropäische Herkunft seiner Mutter und ihrer Familie berief. Zumal seine Tante Élisabeth Gagnon vereinigte für ihn, wie er im Rückblick behauptete, »une belle figure italienne« mit einem »caractère parfaitement noble, mais noble avec les raffinements et les scrupules de conscience espagnols«¹⁶. Lebens- und werkgeschichtlich überwiegt dann nicht Stendhals »espagnolisme«¹⁷, sein hochgemuter, leicht quijotesker Sinn für Ehre und Heldenmut, sondern seine Verehrung für ein Italien, in dem er die spektakulärsten Städte, die wunderbarste Kunst, die meistgeliebten Frauen und die stärksten Passionen fand. Es war das Italien des frühen 19. Jahrhunderts, gespiegelt in dem der Renaissance.

Fraglich, ob die cis-alpinen Länder dem mediterranen Schwerpunkt von Stendhals existentiellen, historischen und politischen Vorlieben das Gleichgewicht zu halten vermochten. Immerhin konnte er der Nord-Süd-Kulturtypologie von Germaine de Staëls *De la littérature* (1800) etwas abgewinnen und entwickelt so einen Sinn für jenes Fremde und Andersartige, das der Norden für ihn war (S. 63–65). Und in der »Stendhal geläufigen Topographie bezeichnete der ›Norden‹ häufig das Deutsche und der ›Süden‹ fast immer das Italienische.« (S. 65) Literarisch und kulturell kannte und schätzte er von diesem Norden allerdings am ehesten das Englische. Als in der Braunschweiger Zeit sein Interesse an Geschichte sich intensivierte, berührte es sich auch mit der im Hannoverschen verbreiteten Anglophilie (S. 165).¹⁸ Stendhals gute Meinung von Georg Christoph Lichtenberg verdankt sich vor allem dessen *Ausführlicher Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* (S. 174 f.). Einem Literatur-Professor am Braunschweigischen Collegium Carolinum war er vor allem deshalb dankbar, weil er bei ihm »Englischunterricht genommen und unter seiner Anleitung englische Autoren, darunter Shakespeare, im Original gelesen (hatte)« (S. 136). Eine französische Übersetzung des Dramatikers will er schon als höchstens 16-jähriger mit einem Schulfreund zusammen extensiv aufgenommen haben: »Crozet et

moi nous lûmes l. . .] je ne sais combien de fois Shakspeare de Letourneur (quoique nous sussions fort bien l'anglais).«¹⁹

So ist Stendhals Interesse an der deutschen Kultur weitgehend definiert, perspektiviert, relativiert: Sie war ihm – wesentlich, auch – Brücke zur englischen. Selbst August Wilhelm Schlegels Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur*, die Stendhal 1814 so interessiert wie kaum ein anderes Buch eines deutschen Autors las, wußte er vor allem ob der darin begegnenden Würdigungen Shakespearescher Stück zu loben wie zu brauchen (S. 284)²⁰. In vergleichsweise milden Momenten nannte er Schlegels Werk »eine unduldsame Mischung schöner Wahrheiten mit dummen Irrtümern« (S. 282). Nicht verzeihen konnte er dem älteren Schlegel dessen Herabwürdigung Molières (S. 124, 281 f., 284, 291) – ein Vorwurf, in dem sich Goethe mit dem Franzosen durchaus einig war –, nicht mitmachen wollte er jene Ableitung des romantischen Epochen- und Stilcharakters aus einem christlich-germanischen Mittelalter, eine Filiation, die ihm, Stendhal, weder das Deutsche noch das Romantische zu empfehlen vermochte (S. 281). Verstimmt durch die Argumentation der *Vorlesungen*, die ihm antifranzösisch erschien, »dehnte« Stendhal »sein Unbehagen l. . .« – so Naumanns Resümee – »auf die gesamte deutsche Romantik aus, von der er annahm, sie sei in Schlegel verkörpert, und von der er sonst nichts wußte: ›Diese ewig dummen und emphatischen Deutschen haben sich des romantischen Systems bemächtigt, haben ihm einen Namen gegeben und es verschandelt.« (S. 283)

Hier nimmt Stendhal den Mund etwas voll und artikuliert dementsprechend unscharf. Was er an der Romantik schätzte, war unmöglich ein System, das wohl erst die Deutschen aus ihr gemacht haben sollten. Jedenfalls muß sie vor ihnen, *avant la lettre*, schon dagewesen sein. Das läßt sich, definiert man Romantik als Stiltyp, wohl sagen, das historische Verhältnis der europäischen Romantiken stellt es allerdings auf den Kopf. Was allerdings demjenigen leichtfallen mag, der von der deutschen Frühromantik (und ihrer programmatisch-selbstbewußten Verwendung des Wortes »romantisch« als Gruppen-, Stil- und Zeitaltername) nie gehört hat.

Das jedoch ist nicht nur an-, sondern auch hinzunehmen. Daß der Franzose Stendhal bei Shakespeare-Übersetzungen nicht an Schlegel/Tieck, sondern an Letourneur denkt – selbstverständlich. Daß der Autor der *Chartreuse de Parme* das Genre des historischen Romans nicht an Achim v. Arnim maß, sondern an Walter Scott – plausibel und berechtigt. Und daß er, obgleich ihm die Vokabel romantisch zuerst in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen* begegnet sein wird (S. 228, 281), seinen Begriff von Romantik als Gegenbegriff zum Klassizismus (nach Muster des *siècle de Louis XIV*) weder an deutschen Autoren, wie denen des Jenaer *Athenäum*-Kreises, noch an germanophilen, wie denen des Groupe de Coppet um Mme de Staël, orientierte, sondern an Shakespeare und Byron,

an Manzoni und seinen Mailänder Mitstreitern der 1810er Jahre – das verweist einfach auch auf die dominanten Rezeptionsströme in der europäischen Literatur dieser Zeit. Um sich von den zeitgenössischen französischen Verfechtern eines *romantisme* abzusetzen, bevorzugt Stendhal daher den vom italienischen *romanticismo* abgeleiteten Terminus *romanticisme* (S. 284), besonders übrigens in einem Artikel, in dem er unter dem Namen Londonio auftrat und sich als Italiener des 19. Jahrhunderts (»moi, Italien du dix-neuvième siècle«) ausgab.²¹

Die Grenzen von Stendhals Deutschlandkenntnis wie seiner Wertschätzung deutscher Dinge hat Manfred Naumann nicht verkannt. Allenfalls stellt er fest, daß für Stendhal »[z]u den in Braunschweig gebotenen Attraktionen [...] auch das Erlernen der deutschen Sprache (hätte) zählen können« (S. 160). Und fast klingt es wie Lob, daß sich der Autor in dieser Stadt »sogar – wenn auch mit wenig Erfolg – um das Erlernen der deutschen Sprache (bemühte)« (S. 145). Doch es blieb beim Vorsatz. Auch Schlegels *Vorlesungen* las Stendhal schließlich in einer französischen Übersetzung. Was er sonst von deutschen Büchern wußte, entnahm er französischen und englischen Periodica. Zunächst der *Décade philosophique*, den *Archives littéraires de l'Europe* und der *Bibliothèque Britannique*, dann vor allem der *Edinburgh Review* und dem *Globe*. Zu diesen Lektüren resümiert Naumann jedoch mit der gebotenen Zurückhaltung: »Zu behaupten, er [Stendhal] hätte die Feuilletons über deutsche Literatur mit Eifer gelesen, wäre übertrieben.« (S. 67) Und gegen Ende seines Buchs kommt Naumann zu dem Fazit, anders als Germaine de Staël habe Stendhal bei der Darstellung seiner deutschen Erfahrungen »sich mit sporadischen Bemerkungen begnügt« (S. 293).

Naumann beweist, daß sich durch Sammlung, Konstellierung, Verfolgung, Analyse und Interpretation dieser sporadischen Bemerkungen ein spannendes Buch machen läßt. Es enthält eine Vielzahl von Aufschlüssen und Fährten nicht nur zu Stendhals Leben, sondern auch zu den verschlungenen und verdeckten Pfaden seiner Transformation von Erfahrung in Literatur und schließlich zur Typologie der französischen Rezeption deutscher Literatur, Kultur und Gesellschaft (nicht nur) im 19. Jahrhundert. Vier Aspekte dieser Aufnahme seien hier angedeutet in Form von Spekulationen, die abseits von Naumanns Fragestellung liegen, doch allemal von seinen Funden und Darlegungen ausgehen.

III. Kleine Typologie französischer Wahrnehmung deutscher Dinge am Beispiel Stendhals. – Viele Wege von Stendhals Aufnahme deutscher Schriften führen durch die Schweiz. Schon seit der Reformation entstand ein erheblicher Teil deutsch-französischer Übersetzungen und literarischer Wechselwahrnehmung an der Staatsbinnengrenze zwischen der Suisse romande und der deutschsprachigen Schweiz. Was Frankophone vom Protestantismus und seinem Ursprungsland, was Sprecher und Leser des Deutschen von der frankophonen Welt be-

merkten, erreichte sie häufig von hier.²² Seiner calvinistischen Prägung verdankt der berühmteste Genfer Schriftsteller, Rousseau, einiges von seiner erheblichen deutschen Wirkung. Als der jugendliche Stendhal noch ein enthusiastischer Rousseau-Leser war, bekam er für seine schulischen Leistungen vermutlich sein erstes Buch eines deutschsprachigen Autors: ein mathematisches Lehrwerk des Schweizer Leonhard Euler (S. 57 f.). Deutsch-schweizerische Schriftsteller, deren Vorstellungen Stendhal zur Kenntnis genommen, ja sich zueigen gemacht hat, sind (der im damaligen Frankreich allgemein geschätzte) Idylliker Salomon Gessner, der Kulturtheoretiker Karl Victor v. Bonstetten, der die Staëlsche Typologie der Nord-Süd-Kulturen fortentwickelte, der Prophet der Physiognomik Johann Caspar Lavater und der Historiker Johannes v. Müller (S. 59, 66, 67–71, 152 f.). Keine kleine Gruppe in seinem eher figurenarmen deutschen Parnaß. Dem Groupe de Coppet, der sich systematisch um eine Vermittlung französischer und deutscher Intellektualität bemühte, hat er die Anerkennung allerdings versagt.

Offener noch begegnete er der österreichischen Kultur. Der Denkweise und dem Sprachgebrauch seiner Zeit, auch dem Rechtsverbund des erst 1806 aufgelösten Reiches folgend, nannte er sie häufig schlicht eine deutsche. Historisch-politisch präziser wäre sie als habsburgische zu bestimmen. Als solche steht sie bis heute im Vordergrund des französischen und italienischen Interesses an der Kultur jenseits des Rheins und der Alpen. Dieses Habsburgische strahlte für Stendhal aus in die norditalienischen Städte seiner Wahl (Mailand, Triest). Es mochte vom deutschsprachigen Wien aus regiert sein, empfahl sich aber als ein großzügigerer Herrschaftsraum, der mehrere (urbane) Zentren begünstigte und kulturell durch die universale Sprache der Musik verbunden war. Von seiner besten Seite her verband dieses Österreichische für Stendhal den ihm aus Frankreich und Italien vertrauten Katholizismus mit einer deutschen Musiktradition, die nicht von Bach, sondern von Haydn und Mozart bestimmt war und mit der italienischen harmonierte.²³ Es wäre nicht sehr forciert zu sagen, daß für Stendhal das Schaugebiet der italienischen Malerei in Dresden, der Resonanzraum der italienischen Musik in Wien begann. Daher waren Dresden und Wien, zwei Residenzen katholischer Herrscher, seine deutschsprachigen Lieblingsstädte.

Spätestens seit 1789 bilden das Französische, das Jüdische und das Deutsche ein unglückliches Dreieck, dessen geographische Mitte im Elsaß liegt. Nicht unberührt von den Protesten und Reformvorschlägen, die Lessing und Dohm gegen den Antijudaismus der christlichen Gesellschaften vorgebracht hatten, und mit Blick nicht zuletzt auf die relativ große Gruppe elsässischer Juden an der deutschen Grenze votierte die revolutionäre Pariser Assemblée Nationale für die rechtliche Gleichstellung der Juden (wie auch der Protestanten). Doch dieser euphorische Moment verflog. Seither hat es fast immer so geschienen, als

müßten von den drei Gruppen dieses Triangels allemal zwei gegen eine dritte im Bund sein. Den emigrierten französischen Aristokraten begegneten jenseits des Rheins traditionale Vorbehalte gegen Juden und Ausländer. Man identifizierte sie als alten und neuen Adel. In (und seit) den 1810er Jahren zielte die Feindschaft der deutschen Nationalisten auf die Franzosen und ihren Kaiser Napoleon, dessen Armeen und Gesetzbuch die deutschen Juden aus dem Ghetto befreit hatten. Wer im Verdacht stand, mit den Ideen der Französischen Revolution zu sympathisieren, wie der preußische Staatskanzler Hardenberg, galt zugleich als judenfreundlich. Umgekehrt waren bis ins 20. Jahrhundert einige der größten Napoleon-Verehrer der deutschen Literatur – deutsche Juden (Börne, Heine, Gertrud Kolmar), die dieser Befreierfigur ihren Dank wie ihr Schutzbedürfnis antrugen. Daß der elsässische Jude Alfred Dreyfus, der durch den 1870 erfolgten Einmarsch preußischer Truppen in seine Geburtsstadt Mulhouse dazu bewogen worden war, die Offizierslaufbahn in der französischen Armee einzuschlagen, ab 1894 den französischen Nationalisten als Agent galt, der sein französisches Vaterland an die Deutschen habe verraten wollen, hat auf seiten der nationalen Rechten, hier wie da, kaum jemanden irritiert. Im kulturellen Code der deutschen Nationalisten hielt sich die xenophobe Koppelung des Französischen an das Jüdische bis in den Zweiten Weltkrieg.

Das personale Zentrum von Stendhals Bekanntschaft mit dem Jüdisch-Deutschen ist David Ferdinand Koreff. Dieser Autor, Arzt und Magnetiseur, stand zur Zeit seiner Berliner Erfolge mit E. T. A. Hoffmann, im Pariser Exil mit Heinrich Heine in Verbindung, jenen beiden deutschen Schriftstellern, die seit den 1820er Jahren das literarisch produktivste Echo in Frankreich hatten, von Stendhal aber wohl kaum wahrgenommen wurden. Statt dessen jedoch Koreff, der durchaus Spuren in Stendhals Lebensweg und Werk hinterließ (S. 188, 205)²⁴ und so seinerseits ins Blickfeld der *stendhaliens* geriet. Nicht zufällig ist die bis heute ausführlichste Biographie Koreffs eine Arbeit des wichtigsten deutschen Stendhal-Editors und -Übersetzers der Jahre zwischen 1900 und 1930, Friedrich von Oppeln-Bronikowski.²⁵

Fünfzehn Jahre, bevor er mit Koreff zusammenkam, hatte Stendhal im Zuge seiner dienstlichen Aufgabe, die von Napoleon geforderten Tributzahlungen der besetzten Regionen sicherzustellen, den deutsch-jüdischen Bankier Israel Jacobson kennengelernt. Für ihn war Jacobson, wie Naumann erläutert, »der geistvollste und scharfsinnigste Mann Braunschweigs« (S. 143). Er galt als Aufklärer und war »den Franzosen und ihrem Kaiser [...] sehr zugetan, weil er sich [von ihnen] Gesetze erhoffte, die die rechtliche Gleichstellung seiner Glaubensgenossen garantierten« (S. 143). Knapp drei Jahrzehnte später übernimmt ein Jacobson nachgebildeter deutsch-jüdischer Bankier eine bedeutende Rolle im Ensemble der Erzählungen *Tamira Wanghen/Mina de Vanghel/Le Rose et le Vert*.²⁶ Sie sind die komplexeste literarische Transformation von Stendhals

Deutschlanderfahrungen und zumal in dem zuletzt genannten Fragment präsentiert Stendhal »eine ganze Galerie alter Braunschweiger Bekannten« (S. 207)²⁷. Unter diesen scheint nun der Bankier insofern als der wichtigste, als er Mina, der Protagonistin aller drei Texte, einen deutsch-jüdischen Hintergrund gibt.

Die Heldin von *Mina de Vanghel* (1829/30) ist zunächst einmal eine Allzu-deutsche: mit ihrem »cœur un peu trop allemand«²⁸, ihrer Anhänglichkeit an einen Vater, der gern philosophiert und dem sie »Illes mots les plus inintelligible de Kant«²⁹ von den Lippen abliest, mit ihren Vorbehalten gegen das, was sie »les préjugés français«³⁰ nennt, ihrer dementsprechenden Befangenheit als »esclave des préjugés allemands«³¹, ihrer sentimental-emotionalen Suche nach einem Verlobten, der kein konventioneller *fiancé*, sondern ein traulich ihr Versprochenener, ein »promis«³² sein soll, überhaupt mit ihrem seltsamen Glauben, »qu'on ne peut épouser qu'un homme qu'on adore«³³, und schließlich mit ihrem Wertherschen Ende. Sie erschießt sich aus unerfüllter Liebe: »Ce fut une âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie.«³⁴ Sie verkörpert damit nicht nur die besseren Seiten des deutschen Gesellschaftscharakters, wie Stendhal ihn sah. Ihre »liberté des façons allemandes«³⁵, ihre »pensée allemande si pleine de franchise«³⁶ treiben die Freimütigen aus dem Zwangsverbund der ständischen Konventionen hinaus Richtung Frankreich: zur französischen Ironie³⁷, vor allem aber zur aufklärerisch-revolutionären Egalität der Geschlechter und der Stände, konkret: zum Anspruch auf den selbstgewählten Geliebten. In ihrer Selbständigkeit, Bestimmtheit, Energie erinnert sie an die von Lessings Minna von Barnhelm, obgleich der französische Autor diese vermutlich ebenso wenig gekannt hat wie den Lessingschen Nathan.

Als Stendhal diese Figur 1837 für *Le Rose et le Vert* wieder aufnahm, machte er aus der Tochter eines retirierten preußischen Generals die Tochter eines preußischen Bankiers. Ausgangspunkt und erster Ort der Handlung blieb Königsberg, die Hohenzollersche Residenzstadt, an die sich der Berliner Hof vor dem Ansturm der Napoleonischen Armee zurückgezogen hatte, die Stadt Kants, in deren literarische Imagination – Stendhal war nie da – sowohl das ihm vertraute Braunschweig wie seine Geburtsstadt Grenoble eingegangen zu sein scheinen.³⁸ Nach dem Tod ihres reichen Vaters von zahlreichen Heiratsaspiranten umzingelt, flieht sie schließlich mit ihrer Mutter nach Frankreich, wo sie mit ihrem Vermögen Freiheit sich zu erkaufen und der im deutschen Adel üblichen Verachtung für alles Bürgerliche zu entfliehen hofft.

Diese Verschiebung von Minas sozialem Status hatte Stendhal in einer verworfenen Variante zu *Le Rose et le Vert* noch weiter getrieben. Die Protagonistin von *Tamira Wanghen* (1837) ist die Tochter Salomon Veltheims, eines deutsch-jüdischen Bankiers, in dem Züge des weltgewandten Israel Jacobson durchscheinen sollten.³⁹ Sie will aus Königsberg fort, um aus der doppelten bürgerlich-jüdischen Unterprivilegierung ihrer gesellschaftlichen Geltungs- und

Handlungsmöglichkeiten auszubrechen: »Nous aurions beau avoir des millions, disait Mina à sa mère, en Allemagne, dans ce pays de la noblesse de cour, je ne serai qu'une Juive, c'est-à-dire un être souverainement envié et malgré cette envie presque toujours méprisé.«⁴⁰ Weshalb sie ein anderes Land für sich sucht: »Je cherche un pays où les Israélites ne soient haïs ou méprisés en tant que juifs mais jugés bons ou méchants suivant ce qu'ils font en effet.«⁴¹ Nach dem, was Mina gehört hat, ist dieses Land Frankreich. Sie zeigt sich »presque persuadée qu'en France nous [sie und ihre Mutter] serons des femmes comme d'autres.«⁴²

Es sind die Versprechen von Aufklärung und Französischer Revolution, perspektiviert durch die Hoffnungen und Ambitionen der Jugendlichen in den 1820er Jahren. Ähnlich wie Mina setzt auch Julien Sorel auf Freiheit von ständischer Zurücksetzung, auf Gleichheit der Chancen, auch der zum persönlichen Glück, und auf eine meritokratisch bestimmte Verteilung sozialer Achtung. Die Mina von *Le Rose et le Vert* ist dann allerdings nicht nur um ihr Judentum gekommen,⁴³ sondern auch um ihre euphorischsten Illusionen über das zeitgenössische Frankreich. In Paris erfährt die bürgerliche Deutsche, daß auch die französische Gesellschaft zur Anpassung zwingt. Noch einmal verwendet Stendhal hierbei das deutsch-französisch-jüdische Konversionsmotiv, indem er die nach Paris ausgereiste Mina an einen deutschen Bankier vermittelt, der sich in der fremden Kapitale vom »protestant assez froid« zu einem »excellent catholique« und vom Bürger zum »baron de Vintimille« gewandelt hat.⁴⁴ In seinem abgelegten deutsch-bürgerlichen Namen Isaac Wentig klingt allerdings noch das Judentum Israel Jacobsons wie Salomon Veltheims durch, in seinem adeligen das Phantasma von einem Rothschild'schen Reichtum der Juden, ein Klischee, mit dem Stendhal schon 1830/31 in seiner Erzählung *Le juif (Filippo Ebreo)* gespielt hatte. Der Baron Vintimille gehört zwar nicht ganz zu den von Stendhal (wie von Julien Sorel) verachteten Geldmenschchen, will aber seine reiche Kundin Mina zu seinem Nutzen verkuppeln und beobachtet sie deshalb in der Oper, wo sie einschläft. Gegeben wird ein Werk von Halévy (Partitur) und Scribe (Libretto): *La Juive* (1835).⁴⁵

Doch selbst das ist nicht Stendhals letzte Umbesetzung der Mina-Figur. Am Tag vor seinem Tod kehrt er in einem neuen Narrationsschema für *Le Rose et le Vert* zurück zur ursprünglichen Konzeption einer Verbindung Minas mit dem Judentum und überschreibt seine Notiz mit »La Juive«.⁴⁶ Er imaginiert einen »Rabbi petit juif portugais«, welcher einer »Mlle Wanghen« wegen nach Königsberg kommt und von dort mit ihr nach Paris reist, wo er sein ganzes großes Vermögen bei Industrie-Spekulationen verliert. Worauf er die Wandlungen des Isaac Wentig (vom Jüdisch-Deutsch-Protestantischen ins Französisch-Italienisch-Katholische) wiederholt, aber in der Gegenrichtung, als Re-Konversion: »Il se convertit au judaïsme et abandonne la religion chrétienne qu'il a embrassée en venant en France.«

Konversionen sind Namenswechsel und umgekehrt. Bürgerliche Namen ändern aber auch dann ihren Status, wenn sie in literarische Werke eingehen, und das bevorzugte Mittel, diese Transposition zu markieren, ist wiederum die Namensretouche. Solche schriftlich-literarischen Retouches haben ihren Resonanzraum in der Vielstimmigkeit, mit der Sprecher, zumal verschiedener Muttersprache, einen Namen intonieren. Hierin liegt wohl die Basis von Stendhals Verwendung des Deutschen. Weil er es nicht beherrschte, mochte und konnte er über es verfügen: als Stimm-, Sprach- und Spielmaterial. Jede Konfrontation mit einer fremden Sprache wiederholt nicht nur früheste Prozesse des Muttersprachenerwerbs, sondern variiert diese auch als eine bewußtere Teilnachbildung. Die erste Begegnung mit bestimmten Vokabeln, die plötzliche, schockierend-witzige Berührung sowohl mit den Irrationalismen einer Sprache wie ihrer idiosynkratischen Logik, die von der formalen, idealiter kunstsprachlich-zeichenhaften, denkbar weit abweicht – alle diese Erfahrungen, die im alltäglichen Gebrauch der *native language* teils längst verschüttet, teils längst abgestumpft sind, bietet die fremde neue Sprache zuhauf. Unwillkürlich-spielerisch etymologisiert sich der Lerner die Worte einer anderen Sprache so, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Und gewachsen ist ihm der Schnabel (Sprachsinn und Sprechapparat) nach dem Bauplan seiner Muttersprache.

Stendhal hat das Deutsche nicht erlernt. Vermutlich nahm er aus dem deutschen Vokabular fast nur dasjenige auf, was auf seinem Lebensweg notwendigerweise aufkreuzte. Von seinen administrativen Aufgaben im napoleonisch besetzten Königreich Westfalen mochte er das Wort »*banco-zettel*«⁴⁷ kennen. Begegnet ist es ihm, seiner *Vie de Henry Brulard* zufolge, allerdings erst in Wien. Noch einmal erscheint hier das Österreichische als der Begegnungsgrund, auf dem sich das Italienische und das Germanische, sozusagen der Lombard-Satz und die deutsche Lexik verbinden. Dringender mochte in Stendhal ein Kommunikationsbedürfnis gewirkt haben, das mit dem einhergehen mußte, was er noch Anfang 1811 unumwunden als »|s|leinen derzeitigen Hang zu deutschen Frauen« (S. 265) bezeichnete. Was er zu diesem Zweck sich aneignete, probierte er erst einmal bei seiner Schwester, der Verbündeten aus Kindheitstagen, aus: »Adieu, »mine libe« (S. 117). Wieder dient hier ein romanisches Wort als Toröffner und Wegbegleiter zum Deutschen. Dieses selbst wirkt allerdings mittelhochdeutsch, als verrate sich darin Stendhals Vorstellung, seine Braunschweiger Nachbarn und Zeitgenossen seien im Mittelalter steckengeblieben. Das Gegenteil bewies ihm seine deutsche Mitwelt nur *à la française*. Wären die deutschen Damen, denen Stendhal nachstellte, des Französischen völlig unkundig gewesen, er hätte mit ihnen vielleicht sein blaues Fräuleinwunder erlebt. Und öfter jene Formel gehört, die er in seinen Braunschweiger Sprachschatz aufnahm: »ferfloukte franzosen«.⁴⁸

Der Fluch ist die magische Anrufung eines Adressaten, Intensivierung, Er-

weiterung, Aufladung und Umformung eines Namens und seiner Nennung. Was auch für diesen Autor gilt. »Stendhal ne lit pas l'allemand, mais il l'a entendu.«⁴⁹ – das stimmt vor allem dann, wenn »entendre« hier weniger verstehen denn hören meint. Das erste aber, was von und in einer fremden Sprache zu hören und zu lesen ist, sind deren Namen. Gerade an diesen Grenzfällen einer fremden Sprachsemantik, die eher enzyklopädisch als lexikalisch, eher im Brockhaus als im Langenscheidt zu ermitteln sind, erfährt der von außen Kommende zuerst ihre spezifische Gestalt (Lautgestalt, Schreibweise, Morphologie), und zwar zumeist als wiedererkennbare Entstellung muttersprachlich vertrauter Eigennamen und Toponyme. Rechts des Rheins wird aus Henri ein erst einmal grauslicher Heinrich, links des Rheins aus Braunschweig ein seltsames Brunswick.

Unerfindlich ist heute, ob sich die Stendhalschen Verzerrungen deutscher Worte schon im Ohr oder erst im Mund des Franzosen einstellten. Ablesbar sind sie indes allezeit genau dort, wo sie sich schriftlich-literarisch äußern: in dem, was Stendhal an deutschen Vokabeln nicht nur »blei seinem Deutschlehrer Köchy in Braunschweig buchstabierte« (S. 106 f), und sich in seinen Texten dann, wie Naumann glänzend sagt, »in etwas bizarrer orthographischer Verkleidung« (S. 161) präsentiert. Das aber sind vor allem Namen. Namensverwandlungen sind der Schwerpunkt, ja das energetische Zentrum von Stendhals Literarisierungen des Deutschen. Die auffälligen Eigenheit des Französischen, jeden fremden Namen so tief einzufärben – phonetisch immer, häufig auch orthographisch –, daß er als naturalisierter durchgehen kann, bildet nur den Vorhof, sozusagen das Parloir, der Stendhalschen Umbenennungen. Deren Fäden läßt er in seinen Texten virtuos hin und her laufen. Das Toponym Brocken wird zum Namen eines Hundes – nicht nur der Glaube versetzt Berge. Schelling wird, wie gesagt, als Steding unstet, eine Frau v. Struve dagegen bleibt als Mme Strouve fast ganz bei sich. Doch nicht nur werden deutsche Namen französisch angehaucht, französische finden sich ihrerseits germanisiert. Die Frau seines Vorgesetzten Daru heißt bei Stendhal Diepholtz, Daru selbst, offensichtlich ein Egomane oder Fichteleser (oder beides), erscheint als Ichmicher. Braunschweig wird (via Brunswick?) zu Burgos; daneben jedoch, nicht über Alliteration und Assonanz, sondern mittels Funktionsisotopie, die preußische Hauptstadt Berlin zur spanischen Hauptstadt Madrid. Das thüringische Eckartsberga findet sich dem hochdeutschen Lautstand angeglichen und zugleich mit einer phantastischen (privaten, aber falsifikationsresistenten) pseudo-griechisch-deutschen Etymologie mit griechisch-französischer Aspiration versehen: Ekatesberg, der Berg der Hekate – eine Verhexung in einem Wort, aber mindestens drei Griffen. Der Braunschweiger Professor für antike Literatur mit dem an sich schon passenden Namen Emperius erfährt in *Le Rose et le Vert* die noch archaischere griechische Umlautung Emperios. Eine Verschiebung und Fiktio-

nalierungen (mindestens) zweiter Ordnung nimmt Stendhal vor, wenn er die von Goethe erfundenen und erwähnten Kosennamen für Anna Katharina Schönkopf: Aennchen und Annette, zu Aniken umformt und diese Aniken erst zu Goethes Großtante und schließlich zum Dienstmädchen der Mina de Vanghel ernennt.⁵⁰

Die Namen der deutschen Figuren in der Erzählungsgruppe *Tamira Waghen/Mina de Vanghel/Le Rose et le Vert* enthalten *in nuce* das Prinzip von Stendhals fiktionaler »Franzöisierung« des Deutschen. Nicht deshalb, weil der Erzähler manche ihrer deutschen Vornamen angleicht und etwa den Vater der Tamira Waghen als Pierre vorstellt. Sondern weil seine Transliteration deutscher Eigennamen bevorzugt dort ansetzt, wo ein *native speaker* des Französischen über das Klang- und Schriftbild des Deutschen stutzt, um es dann als zu dieser fremden (deutschen) Sprache gehöriges zu identifizieren. Kernbestand dieser fremdsprachlich auffälligen Markierungen sind bestimmte im Französischen nicht verwendete Konsonanten und ihre spezifisch deutschen (weichen oder harten, gezischt oder getrennt zu artikulierenden) Lautungen: das sch, das ch, das harte g, das k und das w. Das ch sprechen die Franzosen eben, charmant, als sch, als Rachenlaut ist es den »Verfloukten« nicht vertraut. Das harte g wird in ihrer Orthographie durch ein angehängtes u unterlegt (la gueule), Stendhal härtet es auf italienische Weise wie in »Ghetto«. Auch das w kennt die französische Rechtschreibung nicht, wie sich an der Schreibung des Lehnworts »le vasistdas« ablesen läßt. Genau auf diese Lettern nun, die markantesten und zugleich stumpfsten Laut- und Letternzeichen, die das Deutsche für jeden, der es nicht muttersprachlich beherrscht, zuallererst als Deutsches erkennbar macht, ohne daß er sie artikulieren oder im Wort-, Satz- und Rede- und Textzusammenhang verstehen können muß, konzentrierte sich Stendhals Arbeit an der Erfindung und Umschrift deutscher Namen. Eine Frau Kramer wird ihm zur Madame Cramer, Weltheim wird zu Veltheim, Wangen zu Wanghen, Minna von Wangel endlich zur Mina de Vanghel.

Eben weil Stendhal nie richtig deutsch gelernt hat, bewegte sich sein Umgang mit der deutschen Sprache, zumal Schriftsprache, bevorzugt in diesem kindlich-spielerischen und schnippischen, damit witzigen, freien und heiteren Modus einer entstellenden, zugleich vereinnahmenden wie verfremdenden Transposition auf französische Weise deutsch aussehender und sich anhörender Namen. Er eröffnet und ersetzt, was bei stetigerem Kontakt der Texte und Sprachen, Übersetzung als artistische Philologie zu leisten hat. Auffällig ist der Kontrast dieser Sprachverwendung mit der, die Stendhal dem Englischen angedeihen ließ. Über einen eingebildeten Schreiberling, den er gegen 1800 in Paris trifft, macht Stendhal sich lustig durch die Bemerkung, dieser habe den Titel von Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* als »*Té istory of té fall*« ausgesprochen.⁵¹ Sein eigener Gebrauch des Englischen dage-

gen war durchaus professionell. Es diente ihm in seinen Tagebuch- und Werknotizen, den Einfalls-, Material-, Vorsatzsammlungen und Strukturskizzen (zuerst) zu schreibender Werke, als eine Art Privatsprache, als Ausweichsphäre für eine intim-monologische (abgekürzte, angedeutete) Selbstverständigung über alles das, was ihm an persönlichen, erotischen und politischen Strebungen, Empfindungen und Projekten in seiner Muttersprache nicht sagbar, weil von Zensurinstanzen bedroht schien. Zensurinstanzen, die nicht nur die intrapsychischen der Scham, des Aberglaubens, der Selbstentblößungsscheu waren, sondern durchaus auch die politischen der Bourbonischen Restauration und der kirchenstaatlichen Gedankenpolizei.

So handelte Stendhal, wenn er (mit sich, auf dem Papier) englisch sprach, im Sinne jenes selbstgewählten Programms, das nach ihm selbst »beylisme« genannt wird. Zum Wesen des beylisme gehört indes die Verbergung des Namens Beyle zum Schutz vor allen negativen Konnotationen, die dessen Nennung mit sich bringen mochte: Erinnerung an den verhassten (namengebenden) Vater, Auslieferung ans platte Gerede der *Juste-Milieu*-Öffentlichkeit, behördliche Maßregelung. Nichts ist daher beylistisch als das Pseudonym, unter dem Henri Beyle zu einem Schriftsteller von weltliterarischem Ruf geworden ist. Und nichts erklärt und veranschaulicht die Basisdifferenz und Basisoperation seiner literarisch-fiktionalen Anverwandlung des Deutschen besser als der fast unscheinbare Hiat, der den deutschen Ortsnamen Stendal vom französischen *nom de plume* Stendhal trennt. Eine stille Umbetonung des zentral gelegenen d, von dem sich zwar kaum sagen lässt, ob es zum dh aufgeweicht oder erhärtet wird, das aber als orthographisches Zeichen einer französischen Schreibung auf alle weiteren Phoneme des Namens abfärbt, vermittelt den Autornamen, in verbindlicher Verschiebung, mit dem Napoleonisch administrierten Deutschland. Wer dann in Stendal nach Stendhal suchte, sollte wohl so einfach nichts finden. Findet aber doch etwas. Freilich nur, wenn er, wie Manfred Naumann, über Stendhals Anwesenheit in Deutschland die Spuren zu Stendhals Deutschland verfolgt und von dort die zu den Quellen, Motiven, Erfahrungen, zu den Versteckspielen, Transpositionsmodi und Verfahren des Beyleschen Schreibens.

Anmerkungen

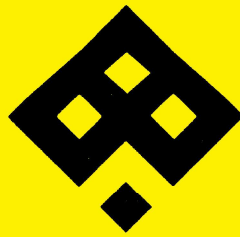
1 Manfred Naumann: *Stendhals Deutschland. Impressionen über Land und Leute*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 2001, 365 S. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text.

2 Später spricht Naumann von Stendhals »Kunst der Tarnung« (ebd., S. 53).

3 Manfred Naumann: *Deutschland im Urteil Stendhals*, in: *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, hg. von Werner Bahner, Berlin 1971.

- 4 Manfred Naumann: *Wege zu Stendhals »Rot und Schwarz«*, in: Naumann: *Prosa in Frankreich. Studien zum Roman im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin 1978 (Reihe »Literatur und Gesellschaft«), S. 11–104 und 271–285. Obwohl beide Literaturhistoriker ausgehen von der Hegelschen Figur, wonach die moderne Wirklichkeit prosaisch und entsprechend in Prosa zu fassen sei, ist Naumanns Buch wesentlich auch ein Anti-Lukács.
- 5 Georg Lukács: *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952.
- 6 Siehe zuletzt Manfred Naumann: *Allemagne, Allemands*, in: *Dictionnaire de Stendhal*, hg. von Yves Ansel, Philippe Berthier, Michael Nerlich, Paris 2003, S. 28 f.
- 7 Naumann: *Wege zu Stendhals »Rot und Schwarz«*, S. 278 Anm. 159.
- 8 Auf beachtenswerte Korrespondenzen zwischen Canettis Autobiographie und Stendhals *Vie de Henry Brulard* machte zuletzt Sven Hanuschek (*Elias Canetti. Biographie*, München–Wien 2005, S. 95–98 und 575 f.) aufmerksam. Siehe auch den weitreichenden emphatischen Hinweis bei Chris Rauseo: *Morales de »Lucien Leuwen«*, Frankfurt/Main u.a. 1988, S. 204.
- 9 Vgl. auch S. 299 und insgesamt S. 287–299.
- 10 Siehe etwa Stendhal: *Vie de Henry Brulard. Édition établie sur le manuscrit, présentée et annotée par Béatrice Didier*, Paris 2004 [zuerst 1973], S. 171.
- 11 Stendhal: *Racine et Shakspeare. Études sur le romantisme*, Paris 1993, S. 91 und 96.
- 12 Das unter Anm. 243 nachgewiesene Stendhal-Zitat.
- 13 Vgl. S. 67, 81 und 164.
- 14 Schon bei Stendhal steht diese Formel in Anführungszeichen.
- 15 Schon im Kontrast zu Kaiser Franz, den Stendhal 1809 in Wien erlebte, weiß er dessen Onkel Joseph II. zu schätzen (s. S. 236).
- 16 Stendhal: *Vie de Henry Brulard*, S. 85. Zum »spanischen« Stolz und Hochmut dieser Tante vgl. S. 137, 166, 168, 174 u. ö.
- 17 Ebd., S. 208, 210, 305 und 312. Vgl. S. 303 und 343.
- 18 Sie war bekanntlich in der gesamten deutschen Aufklärung verbreitet (vgl. Michael Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen 1987), begegnete allerdings auch in der französischen, etwa bei Voltaire und Diderot.
- 19 Stendhal: *Vie de Henry Brulard*, S. 286.
- 20 Zu Stendhals Lektüre der Schlegelschen Vorlesungen siehe insgesamt S. 76 f., 163 und 280–284.
- 21 Stendhal: *Qu'est-ce que le romantisme*, in: Stendhal: *Racine et Shakspeare*, S. 251.
- 22 Dies gilt besonders für die (vom Groupe de Coppet bis zu Albert Béguin geförderte) Wahrnehmung der deutschen Romantik im frankophonen Raum und auch für wesentliche Tendenzen einer französisch-deutsch orientierten Literaturwissenschaft und Literaturtheorie im 20. Jahrhundert; siehe Jean Starobinski: *A propos de quelques traducteurs genevois*, in: *Revue des deux mondes*, 10–11/2005, (Themenheft: *France Allemagne - la fin?*).
- 23 Siehe Naumanns Kapitel »Bei Haydn und Mozart in Wien« (S. 210–241).
- 24 Siehe auch Stendhal: *Le Rose et le Vert. Mina de Vanghel. Suivis de »Tamira Wanghen« et autres fragments inédits. Texte établi d'après les manuscrits de Grenoble, avec des variantes et deux dessins de Stendhal*, hg. von Jean-Jacques Labia, Paris 1998, S. 11 Anm. 1 (aus Labias »Introduction«) und S. 277 Anm. 338 (Anmerkung des Herausgebers).
- 25 Friedrich v. Oppeln-Bronikowski: *David Ferdinand Koreff. Serapionsbruder, Magnetiseur, Geheimrat und Dichter. Der Lebensroman eines Vergessenen*, Berlin 1928.
- 26 Siehe Stendhal: *Le Rose et le Vert*, hg. von Labia (Anm. 24), S. 265 Anm. 214 und 296 f. Anm. 37 mit abweichender Schreibung (»Jacobsohn«).

- 27 Darunter, wie Naumann vermerkt, auch der Bankier.
28 Stendhal: *Mina de Vanghel*, in: Stendhal: *Le Rose et le Vert* . . ., S. 76.
29 Ebd., S. 77.
30 Ebd., S. 110.
31 Ebd., S. 78; vgl. S. 88.
32 Ebd., S. 107 und 108, Kursivierung (wie für einen fremdsprachigen Ausdruck) beide Male dort.
33 Ebd., S. 79.
34 Ebd., S. 111.
35 Ebd., S. 79.
36 Ebd., S. 81.
37 Siehe ebd., S. 128 f.
38 Siehe ebd., S. 31 (»Introduction«), S. 267 Anm. 250, 268 Anm. 260, 291 f. Anm. 463, 294 Anm. 11 u. ö.; Naumann: *Stendhals Deutschland*, S. 203–209 und 256.
39 Zur Jüdin Mina/Tamira s. Stendhal: *Le Rose et le Vert* . . ., S. 9–11 (»Introduction«) und 67 (aus den »Notes sur l'établissement du texte«).
40 Stendhal: *Tamira Wanghen*, in: Ebd., S. 206. In der (vermutlich) nächstfolgenden Fassung ist das Judentum der reichen Königsberger Waisentochter bereits ins Bürgerliche vertauscht. Sie klagt dann: »en Prusse nous avons beau avoir des millions, nous ne serons que des êtres inférieurs, la femme et la fille d'un marchand.« (»Fragment d'un second état de *Rose et Vert*«, S. 212). Denn dieselbe hohe Gesellschaft, die über Mina zuerst befand: »Quel dommage qu'il y ait du sang juif chez cette jolie personne.« (S. 205), heuchelt nun: »Quel dommage qu'une personne si charmante soit de sang bourgeois!« (S. 212; siehe dazu den Kommentar S. 300 Anm. 47).
41 Ebd., S. 206 f. (*Tamira Wanghen*). Siehe dazu Labias »Introduction«, ebd., S. 9; vgl. Naumann: *Stendhals Deutschland*, S. 206.
42 Stendhal: *Le Rose et le Vert* . . ., S. 206 (*Tamira Wanghen*).
43 Ebd., S. 10 (Labias »Introduction«).
44 Stendhal: *Le Rose et le Vert* unvollendete Erzählung von 1837f, in: Ebd., S. 143. Siehe dazu Labias »Introduction«, S. 11.
45 Stendhal: *Le Rose et le Vert* . . ., S. 145 (*Le Rose et le Vert*, 1837). Labia erkennt in diesem Umstand einen selbstironische Rückbezug Stendhals auf seine ursprüngliche Konzeption einer jüdischen Mina (s. S. 67 f. »Notes sur l'établissement du texte«, S. 261 Anm. 183 und S. 296 f. Anm. 37).
46 Ebd., S. 226 (Herausgebertitel: »Plans pour la suite non écrite de *Rose et Vert*«, S. 216–226). Dort auch die folgenden Zitate. Vgl. dazu den Kommentar des Herausgebers ebd., S. 246 f. Anm. 1.
47 Stendhal: *Henry Brulard*, S. 401 (Kursivierung dort).
48 Zitiert nach Stendhal: *Le Rose et le Vert*, S. 16 (Labias »Introduction«).
49 Ebd., S. 260 Anm. 158 (Kommentar).
50 Siehe ebd., S. 181 (Brocken), 160 (Frau v. Struve/Mme Strouve), 149 (Mme Daru/Diepholtz), 268 (Pierre Daru/Ichmicher), 149 (Braunschweig/Burgos, Berlin/Madrid), 161 (Schelling/Steding), 250 (Eckartsberga/Ekatesberg=Berg der Hekate), 207 (Emperius/Emperios), 290 (Aennechen-Annette/Aniken).
51 Stendhal: *Henry Brulard*, S. 289 (Kursivierung dort).



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2006

52. Jahrgang

Marcus Hahn Benn und die Anatomie ■ *Nathalie Baumann*

Hans Janowitz' Roman »Jazz« ■ *Dieter Wrobel* Medien- und

Journalismuskritik in Kästners »Fabian« ■ *Dieter Schiller*

Tucholsky und der »Jahrhundertkerl Heine« ■

Toralf Teuber Heinrich Mann und »Die neue Weltbühne«

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2006

52. Jahrgang

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

Passagen Verlag

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

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

Herausgegeben von Peter Engelmann gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler und Michael Franz

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

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

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-173
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Baumann, Nathalie – Am Krayenrain 27, CH-4056 Basel
Fricke, Christophe, Dr. – St John's College, St Giles, GB-Oxford OX1 3JP
Hahn, Marcus, Dr. – Siemensstraße 17, D-50825 Köln
Kaufmann, Eva, Prof. Dr. – Rochstraße 9, D-10178 Berlin
Kistner, Ulrike, Prof. Dr. – University of South Africa, Department of Classics & Modern European Languages, P.O. Box 392, Pretoria, 0003, South Africa
Kleinwort, Malte – Manteuffelstraße 100, D-10997 Berlin
Mehring, Reinhard, Dr. habil. – Rheinallee 122, D-40545 Düsseldorf
Möbius, Thomas – Gleimstraße 36, D-10437 Berlin
Schiller, Dieter, Prof. Dr. – Parkstraße 36, D-13086 Berlin
Schmieder, Falko, Dr. – Lychener Straße 54, D-10437 Berlin
Standke, Jan – Ferdinand-Lentjes-Straße 27, D-39167 Wellen
Stört, Diana – Herweghstraße 17, D-39114 Magdeburg
Teuber, Toralf, Dr. – Nithackstraße 13, D-10585 Berlin
Wrage, Henning – Ossietzkystraße 7, D-13187 Berlin
Wrobel, Dieter, Dr. – Universität Duisburg-Essen, Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften, Universitätsstraße 2, D-45117 Essen

Redaktionsschluss: 5. April 2006

Inhalt

<i>Marcus Hahn</i> Innere Besichtigung 1912. Gottfried Benn und die Anatomie	325
<i>Nathalie Baumann</i> Die Literatur war Jazz geworden. Hans Janowitz' »Jazz«-Roman als polyphones Stimmungsbarometer der zwanziger Jahre	354
<i>Dieter Wrobel</i> »Erdbeben aus Papier«. Medien- und Journalismuskritik in Erich Kästners Roman »Fabian«	378
<i>Dieter Schiller</i> Tucholsky und der »Jahrhundertkerl Heine«	393
<i>Toralf Teuber</i> »Es ist ein Geschäft auf Gegenseitigkeit«. Heinrich Mann und »Die neue Weltbühne« (1933–1935)	405

Diskussion - Bericht - Rezensionen

<i>Christophe Fricker</i> Ludwig II. in Stefan Georges »Algabal«	441
<i>Thomas Möbius</i> Versuche, die DDR-Literatur zu beschreiben. Überlegungen zu »Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR«, hg. von Ute Wölfel	449
<i>Henning Wrage</i> Kontrastiver Dialog. Literarisches Fernsehen	454
<i>Jan Standke, Diana Stört</i> Internationales Kolloquium »Fachgeschichte aus zeitgenössischer Perspektive. 50 Jahre »Weimarer Beiträge«	459
<i>Ulrike Kistner</i> Robert Stockhammer: Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben	463
<i>Eva Kaufmann</i> Susan Arndt, Katrin Berndt (Hg.): Kreatives Afrika. SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft	467
<i>Falko Schmieder</i> Jutta Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne	471
<i>Reinhard Mehring</i> Geoffrey Winthrop-Young: Friedrich Kittler zur Einführung	474
<i>Malte Kleinwort</i> Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk	477

Marcus Hahn

Innere Besichtigung 1912

Gottfried Benn und die Anatomie

»§ 31. I. . . Besondere Beziehungen auf literarische Quellen sind in der Regel zu unterlassen.«

Preussisches Regulativ für das Verfahren der Gerichtsärzte bei der gerichtlichen Untersuchung menschlicher Leichen (1875)

I. Schreiende Leser. – Sabine Helmers berichtet in *Tabu und Faszination. Über die Ambivalenz der Einstellung zu Toten* (1989) über ihre Feldforschung unter Jurastudenten, die eine gerichtsmedizinische Vorlesung besuchen. Die »gezeigteln Lichtbilder über ausgeprägte postmortale Veränderungen« wie beispielsweise »Tierfraß« oder »Hautablösung durch Lagerung im Wasser« – Dinge, die den Ruhm der Lyriksammlung *Morgue und andere Gedichte* begründet haben – seien »vom Auditorium mit deutlichem Raunen bzw. Stöhnen« beantwortet worden, »[m]anche reagierten mit Wegsehen«.¹ Der 1912 begonnene Feldversuch Gottfried Benns (so ließe sich die Rezeption der *Morgue* resümieren) läuft immer noch, hat jedoch selten zu anderen Resultaten geführt als Helmers' Untersuchung. Die Reaktion des Verlegers Alfred Richard Meyer, der sich erst »mißmutig« durch »ein wirres Manuskript« quält, dann über die *Morgue* stolpert und plötzlich »aufschreit«², ist nach wie vor repräsentativ. Dieser initiale und psychologisch gut nachvollziehbare Schrei hat seither zahllose Echos gefunden. Sie reichen vom konsternierten »Indianergeheil der Entrüstung«³ in den zeitgenössischen Rezensionen, die »Ekel erregende Phantasieprodukte«⁴ beklagen und – wenn nicht umgehend nach dem Irrenarzt verlangt wird – dennoch respektvoll das Talent des skandalösen Doktors anerkennen, bis in die gelehrte Reflexion, die den Allgemeinplatz vom mit der Erstlektüre verbundenen Schock zementiert hat. Auch Benn folgt vierzig Jahre nach der Erstveröffentlichung dem Ratschlag eines Rezensenten, sich für die Lektüre »einen sehr steifen Grog zurecht«⁵ zu stellen: »Ich gestehe, um die Korrekturen I. . . I lesen zu können, bedurfte es zahlreicher Apéritifs und Cocktails für Gemüt und Magen« (SW VI, 69).⁶

Vom Schock der *Morgue* hat sich die Literaturwissenschaft statt bei geistigen Getränken im Bemühen erholt, die Gedichte auf literarische Traditionen abzubilden. Rationalisierungs- und disziplinäre Selbstvergewisserungsmotive halten sich dabei die Waage. Die Liste der namhaft gemachten Prätexte ist von beein-

druckender Länge: Sie umfaßt das in *Schöne Jugend* persiflierte Volkslied *Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten*⁷, die deutsche Barocklyrik⁸, alle Wasserleichen, die durch die Texte Shakespeares, Rimbauds, Heyms und Rilkes treiben⁹, Baudelaires *Les Fleurs du mal* (1857)¹⁰ ebenso wie weitgehend vergessene Verse Liliencrons oder Dehmels¹¹. Trotzdem haben diese Hinweise wenig zur Klärung der Frage beigetragen, warum Benn ein so durchschlagender, wenn auch zunächst auf die Avantgarde-Zirkel Berlins beschränkter Erfolg beschieden war. Die Feststellung Hans Albrecht Hartmanns, daß die Leichenschauhaus-»*Topoi* allein [...] es nicht gewesen sein« könnten, »die das Publikum so verstörten, erregten und faszinierten«, trifft genau das Problem: »sie waren literarisch vertraut und fanden sich zeitgleich bei Trakl und Heym.«¹² Aber auch eine andere gängige Operation – die Zuweisung zu einer literarhistorischen Epoche – führt nicht weit. Benns *Morgue* sei, so Olaf Briese, »weder romantisch, wie Rilkes »Morgue« (1906), noch expressionistisch, wie Heyms »Die Morgue« (1911)«, ihr »eigentliche[r] Skandal« liege vielmehr in »der naturwissenschaftlich sanktionierten Desillusionierung«.¹³ Das ist in der Tat die oft beobachtete, aber kaum begriffene Ursache für schreiende Leser und geschockte Gelehrte. Was den Rezensenten als »Schamlosigkeit eines Fachmannes«¹⁴ galt, ist von der Benn-Forschung wahlweise als »außermenschlicher Grad von Objektivität«¹⁵ oder als »kalte[r], medizinisch geschulte[r] und »sezierend[e]r Blick«¹⁶ eines »sachlyrischen Ich«¹⁷ beschrieben worden, das auf der emotionalen Beteiligungsskala irgendwo zwischen »unterkühlte[r] Berichtsprache«¹⁸ und »perfekte[m] Zynismus«¹⁹ anzusiedeln sei. Der erste und scheinbar naheliegende Erklärungsansatz war, die *Morgue* als »a direct reaction to Benn's professional duties«²⁰ mißzuverstehen, das heißt die eigene Leseerfahrung im »Schock jedes jungen Mediziners im Seziersaal«, der in diesem Fall »besonders tief«²¹ gewesen sei, zu verdoppeln.

Die umständliche Debatte über wirkliche und vermutete berufliche Erfahrungen Benns hätte ein Blick in die Studienordnung des Faches Medizin abkürzen können. Denn den Schock hat Benn – wenn überhaupt – während seines ersten Semesters an der »Kaiser Wilhelms-Akademie für das militärärztliche Bildungswesen« im Winter 1905/06 erlitten, das heißt sieben Jahre vor der Publikation der *Morgue*. Gemeint ist der Präparierkurs, ein »Initiationsritual«, das »aus den einen Mediziner und aus den anderen *ihre* Patienten macht«: »Das Tuch wird vom Professor entfernt, ein toter, weißlich nackter, übel nach Formalin riechender Körper kommt zum Vorschein. Man spürt die Kälte des Saales, kalt damit die Leichen trotz Formalins nicht zu schnell in Verwesung übergehen. Der Körper wird mit einem Stift vom Professor in Quadranten eingeteilt, entlang deren er die Haut tief einritz, die schließlich von den Studenten abpräpariert werden soll. Alle bekommen ihren Teil von der Leiche zugewiesen.«²² Gisela Schneider hat einen anschaulichen Bericht über die soziopsychologischen Auswirkungen der Lehrsektion auf angehende Medi-

ziner geschrieben. Die durch die Tätigkeit im Seziersaal ausgelösten Gefühle (zum Beispiel: Schreien) unterlägen »gesellschaftlicher Tabuierung«, da jeder Bruch des impliziten Schweigegebotes entweder als unwissenschaftlich oder als »morbides, voyeuristisches oder erzählend exhibitionistisches Interesse«²³ gelte; insofern sind die Nicht-Ärzte unter den Benn-Lesern entschuldigt. Was Schneider weiter anführt, überzeugt mal weniger – die »kannibalistischen Phantasien« (S. 194) im spekulativen Schlepptau von Freuds *Totem und Tabu* (1912/13) –, mal mehr: So die Affektabsplattung im legendären Medizinerzynismus, der »die eigene Angst in den Schrecken der anderen« (S. 195) verwandelt oder die von »der ›Zerstückelung‹ des menschlichen Körpers« hervorgerufenen »Identitätsängste« (S. 197). Die Besetzungen dieser mühsam tolerierten Enklave der »Aggressionsentladung«²⁴ am toten Mithürger sind mit großer Sicherheit als kulturelles Hintergrundrauschen in die Rezeption der *Morgue* eingeflossen, entscheidender für deren Analyse ist allerdings der Umstand, daß keiner der Texte eine Lehrsektion zum Gegenstand hat. Der Leser wird nirgendwo mit »weißeln« Leichen« konfrontiert, »die nach Formalin, nicht nach Verwesung riechen«²⁵, sondern mit klinischen respektive gerichtsmmedizinischen Sektionen. Der Unterschied ist drastisch, wie die Interviews nahelegen, die Helmers mit Medizinern geführt hat: »Während die anatomische Zergliederung von ›neutralisierten‹ Leichen, die im Laufe des Semesters immer mehr ihre äußere menschliche Gestalt verlieren, gleichsam mehr und mehr verschwinden, noch mit Worten wie ›behutsam‹, ›sehr vorsichtig‹, ›künstlerisch‹ bedacht wird, erscheint die Leichenöffnung nach den Regeln der Pathologie als ›unästhetisches‹, ›brutales‹ ›Ausweiden‹, als ›Zerstörung‹.«²⁶ Die *Morgue* hat also mit der Initiation Benns in die Medizin wenig, aber einiges mit seiner Situation am Ende des Studiums zu tun. Nach dem obligatorischen praktischen Jahr als Unterarzt in der Charité bis Oktober 1911 hatte er während der Vorbereitungsphase für die auf Februar 1912 terminierte Staatsexamens- und Promotionsprüfung »im Moabiter Krankenhaus« eine berufliche Fortbildungsmaßnahme absolviert: jenen »Sektionskurs« (SW IV, 178), der – will man ein ›Erlebnis‹ dingfest machen – den Anstoß für die im März 1912 veröffentlichten Gedichte gegeben hat. Trotzdem kann der Schock so schlimm nicht gewesen sein. Denn nach dem wahrscheinlich von Benn selbst – durch den literarischen Skandal zum einen, durch seine Beziehung zu der nach Maßstäben preußischer Militärs völlig unmöglichen Else Lasker-Schüler zum anderen – provozierten und mit einer Wanderniere diagnostisch kaschierten Rausschmiß aus der Armee im Sommer 1912²⁷ spezialisiert er sich ausgerechnet auf pathologische Anatomie. Er arbeitet ab Oktober 1912 als Assistent im pathologisch-anatomischen Institut des Westend-Krankenhauses Berlin-Charlottenburg, dessen Archive 297 Sektionen von Benns Hand ausweisen²⁸, bevor er im November 1913 als Assistenzarzt im neu eröffneten Krankenhaus Sophie-Charlottenstraße angestellt wird. Was die spätere Stilisierung

im *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934) betrifft, daß die Texte nach dem Moabiter Sektionskurs »alle in der gleichen Stunde aufgestiegen« (ebd.) seien, so scheint dagegen Skepsis angebracht: »So etwas schreibt man nicht in einem ›Dämmerzustand‹ und ›aus dem Bauch‹, das ist alles wohlkalkuliert.«²⁹

Anders als die Frage, ob die Entstehung der *Morgue* einem Kalkül oder einem Musenkuß zu verdanken ist, läßt sich die Frage nach der interpretationsgeschichtlichen Rolle der Bennischen Erfahrungen beantworten: Sie haben der Lektüre im Weg gestanden und verhindert, die Auseinandersetzungen des sachlyrischen Ichs mit den Diskursen zu untersuchen, die das Entsetzen der Leser produzieren. Ein Vergleich verdeutlicht das Problem. Erich Huber-Thoma rechnet aufgrund der »schockierend wirkende[n] Neuartigkeit [. . .] der Medizinersprache« die bis 1917 geschriebene Lyrik Bennis einer »Provokationsphase« zu, auf die eine durch den Einbau wissenschaftlicher Fachterminologie gekennzeichnete »Zitationsphase« folge.³⁰ Kirk Charles Allison ist anders vorgegangen: Bennis nachgelassene Bibliothek im Literaturarchiv Marbach vor Augen, hat er sich die dort erhaltenen medizinischen Manuale vorgenommen – etwa die 1900 erschienene sechste Auflage der *Pathologisch-anatomischen Diagnostik nebst Anleitung zur Ausführung von Obduktionen sowie von pathologisch-histologischen Untersuchungen* von Johannes Orth (1847–1923) – und erkennt, daß die Provokation vor allem in Zitaten besteht.³¹ An Allison anschließend, wird im folgenden nachzuweisen sein, daß Bennis frühe Lyrik das Resultat von Wissenspolitik ist, das heißt einer Strategie, die aus Informationsvorsprüngen auf dem humanwissenschaftlichen Feld symbolisches Kapital im Literatursystem schlägt. Diese Wissenspolitik, das heißt die Art und Weise, wie Bennis das Wissen der Moderne ausbeutet, refunktionalisiert, kritisiert und parodiert, hat – das ist meine These – mehr oder besser: anders mit der Originalität seines Schreibens zu tun als die literaturinternen Bezüge auf Nietzsche, George, Heinrich Mann, Carl Einstein usw. Vor der mikrologischen Analyse soll jedoch der historische Ort der Sektion in Medizin- und Kulturgeschichte genauer bestimmt werden, denn »[d]ie Entstehung des medizinischen Blicks [. . .] ist identisch mit der Einführung der Leichensektion«³², das heißt die *Morgue* handelt in erster Linie nicht von der Häßlichkeit des Fleisches oder der Wirklichkeit, sondern von der modernen Medizin.

2. *Hic mors vivos docet: Kleine Geschichte der Sektion.* – Die Anatomie ist, sieht man von der Schule von Alexandria – einem hellenistischen Intermezzo – ab³³, eine Erfindung der Renaissance. Einer der Schrittmacher war Andreas Vesal (1514–1564), der in Padua Lehrsektionen abhält und in *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) erstmals »die sichtbaren Veränderungen an den Organen des menschlichen Körpers zu erkennen sucht, in denen sich die Krankheit zeigt«.³⁴ Statt von Handlangern (dem *ostensor* und dem *demonstrator*) an

der Leiche die Richtigkeit der auf dem Katheder verlesenen Galenischen Säftelehre präsentieren zu lassen, wechselt er an den Sektionstisch, was in der anatomischen Theorie den Anfang vom Ende der Humoralpathologie markiert, auch wenn sie therapeutisch noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in Kraft bleibt. Michael Sonntag hat darauf hingewiesen, daß diese »Transformation der ›Wahrnehmungsweisen« keineswegs einem »Triumph der Beobachtungsgabe und des souveränen Blicks« geschuldet ist, sondern der »tiefgreifende[n] Verunsicherung« des 16. Jahrhunderts bezüglich der Lesbarkeit des *liber naturae*, das heißt Vesals Übergang zur eigenhändigen Sektion zielt eigentlich auf die »Restauration der antiken Praxis«, nicht auf den Durchbruch zur neuzeitlichen Naturwissenschaft.³⁵ In der Folgezeit entstehen in den westeuropäischen Universitätsstädten anatomische Theater, in denen während des Winters die Gelenken zergliedert werden. Besonders interessant ist die Situation in Oberitalien, wo die öffentlichen, zehn bis fünfzehn Tage dauernden Lehrsektionen (bedingt durch die Universitätsferien) in die Karnevalszeit fallen. Beim »*gran fontione*«³⁶ in Bologna sind die Spitzen der Gesellschaft anwesend, häufig maskiert und mit festen, ihrer hierarchischen Stellung entsprechenden Sitzplätzen, wahrscheinlich aber auch Angehörige niederer Stände, so sie den Eintritt zahlen können. Die Motive für die öffentliche Sektion sind regional unterschiedlich, in Bologna dient sie der akademischen »self-promotion«, bei der sich der Anatom »as the depository of the secrets of the microcosm« (S. 58) präsentiert. In Verbindung mit dem Karneval werden Exekution und Sektion zu festen Programmpunkten im Bologneser Festkalender. Die auch außerhalb Oberitaliens etablierte Kopplung von staatlichem Bestrafungs- und wissenschaftlichem Zergliederungsritual hat ihren Schnittpunkt im Körper des Verbrechers, wobei dieser nicht als »something that had been totally lost and was now extraneous to the community of the living« (S. 101) gilt – im Gegenteil, für ihn werden Messen gelesen und Teile der Leiche zu volkstümlichen Arzneimitteln weiterverarbeitet. Beide Spektakel stellen einen zentralen Bestandteil des frühneuzeitlichen Körpertheaters dar: »Public anatomy lessons had developed in modern times into ritualized ceremonies that were held in places specially set aside for them. Their similarity to theatrical performances is immediately apparent if one bears in mind certain of their features: the division of the lessons into different phases [. . .], the institution of a paid entrance ticket and the performance of music to entertain the audience, the rules introduced to regulate the behaviour of those attending and the care taken over ›production« (S. 82 ff.) Seit Vesal wird das medizinische Wissen zunehmend von der Praktik der Sektion abhängig, und deshalb findet sich auf Präpariersaal-Wänden die Inschrift: »Hic mors vivos docet.«³⁷

Diese »Mutation des Diskurses« ist der Gegenstand von Michel Foucaults einschlägiger Studie *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*

(1963).³⁸ Zwischen 1780 und 1830 sei in Frankreich die »Medizin der Krankheiten«, die den Patienten als unreines Darstellungsmedium klassifikatorischer Begriffe betrachtet habe, in »eine Medizin der pathologischen Reaktionen« transformiert und damit eine »Erfahrungsstruktur« begründet worden, »die das 19. Jahrhundert und bis zu einem gewissen Grad und mit methodischen Modifikationen das 20. Jahrhundert beherrscht hat, da sich auch die Medizin der pathogenen Agenzien in sie einfügen sollte« (S. 204). Zur »Kernvorstellung der modernen Medizin« werde, so hat Ursula Streckeisen den Umbruch zusammengefaßt, ein »verräumlichend[er] Denken, das den Sehsinn privilegiert: in der »Medizin der Läsionen« wird davon ausgegangen, dass die Krankheit einen örtlichen Sitz im Organismus hat und die Regeln der Unterscheidung zwischen Wahrem und Falschem sich an das optisch wahrnehmbare Phänomen knüpfen.«³⁹ Nach Foucault ist das wissenschaftsgeschichtliche Schlüsselkonzept die Gewebelehre Xavier Bichats. Die Gewebe stellen als basale »Elemente der Organe«⁴⁰ den Königsweg zum Verständnis der Krankheit dar, denn ihr in der Sektion sichtbar werdendes (Nicht-)Funktionieren nimmt die wissenschaftliche Erkenntnis vorweg. »Die Krankheit kann analysiert werden, weil sie selber Analyse ist; die Zerlegung der Ideen wiederholt im Bewußtsein des Arztes nur die Zersetzung, die im Körper des Kranken wütet« (S. 143). Rudolf Virchows (1821–1902) Zellulärpathologie greift Bichats Konzept auf und erklärt die Zelle zum »Grundbaustein des menschlichen Körpers«: Sie wird »nicht nur Träger der physiologischen Körperfunktionen, sondern ebenfalls Schauplatz der Erkrankungen des Körpers«, das heißt krank ist »für Virchow nicht mehr der ganze Körper, sondern vielmehr einzelne Zellen beziehungsweise Zellverbände.«⁴¹ Die Folge ist eine andere Vorstellung vom Tod. Das betrifft zum einen den Versuch, durch eine Vorverlegung des Obduktionszeitpunktes die Prozesse der Krankheit besser von denen der Verwesung zu trennen; zum anderen repräsentiert der Tod nun nicht länger »die Nacht, in der sich das Leben auflöst.«⁴² Statt dessen steigt er zum »größ[en] Analytiker« auf, »der die Verbindungen zeigt, indem er sie auflöst, der die Wunder der Genese in der Unbarmherzigkeit seiner Zersetzung aufleuchten läßt« (S. 158). Der Tod wird zum »Spiegel, in dem das Wissen das Leben betrachtet« (S. 160).

In seiner Rekonstruktion der Entstehung der pathologischen Anatomie beharrt Foucault darauf, daß dieses »junge Wissen« nicht einfach über »ein[en] alten Glauben« gesiegt, sondern sich in »ein[em] Konflikt zwischen zwei Gestalten des Wissens« (S. 139) durchgesetzt habe. Die in Medizingeschichten verbreitete Erzählung vom leichenräuberischen Kampf der Vernunft »an der Grenze des Verbotenen« (S. 137) gegen mittelalterliche Mächte der Finsternis hält er für eine aufklärerische Selbstmythologisierung: »Die moralische Behinderung wurde erst verspürt, als das epistemologische Bedürfnis aufgetreten war« (S. 176). Dem antihumanistischen Reflex Foucaults stehen die Befunde entgegen,

die für ein weiter bestehendes »Tabuverbot«⁴³ sprechen. Dazu zählen die im Deutschland des 17. Jahrhunderts landläufige Furcht, »gerolfinkt« zu werden⁴⁴, das erst im 19. Jahrhundert tatsächlich gebrochene »Sektionstabu«, weil bis dahin nur derjenige, der »einem Hinrichtungsritual schon zum Opfer gefallen war, [...] ein zweites Mal mit der öffentlichen Zergliederung seines Leichnams bestraft werden«⁴⁵ konnte, und die bis in die Gegenwart reichende Verfemung der Leichenberufe⁴⁶. Dieses Problem kann den Historikern überlassen bleiben, wichtig dagegen ist mit Blick auf Benn die Frage nach dem Schicksal der öffentlichen Sektion. Stellten Hinrichtung und anatomisches Theater zwei »große öffentliche Schauspiele« dar, die bis 1800 die Wahrnehmung von Körpern prägten und den Zuschauern nach Philipp Sarasin »ein extrem stark religiös konnotiertes ›Theater der Gnade‹« boten, so verzichtete das Bürgertum bald darauf, »anatomische Demonstrationen zu besuchen, und empfand nun sogar die Sichtbarkeit von blutigen Tierkadavern und geschundenen Pferden in den Straßen als Skandal.«⁴⁷ Auch in Bologna wird die Schamgrenze neu gezogen: Während man einerseits den Nutzen des Spektakels für die medizinische Ausbildung in Frage stellt, entwickelt sich andererseits ein »feeling of outright disgust«⁴⁸ gegenüber der öffentlichen Sektion. »The attitude towards dead bodies had completely changed, and a kind of repugnance for everything having to do with death had arisen« (S. 106). Den Charakter des Makabren oder Schockierenden erhält die Sektion also erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Seitdem werden Leichen ausschließlich hinter den verschlossenen Türen anatomischer Institute geöffnet, und damit ist auch präzise die Grenze bezeichnet, die Benns Veröffentlichung überschritten hat.

Foucaults Pointe in der *Geburt der Klinik* besteht bekanntlich darin, daß er die Ausrichtung der modernen Medizin auf den Tod zur Vorbedingung für den ersten wissenschaftlichen Diskurs über das Individuum erklärt. Deshalb ist am Ende seines Buchs »die medizinische Erfahrung mit einer lyrischen Erfahrung verwandt, die ihre Sprache von Hölderlin bis Rilke gesucht hat«: »Es mag zunächst befremden, daß die Bewegung, welche der Lyrik des 19. Jahrhunderts zugrundeliegt, eins ist mit jener Bewegung, durch die der Mensch eine positive Erkenntnis seiner selbst gewonnen hat. Aber ist es wirklich verwunderlich, daß die Gestalten des Wissens und die der Sprache einem und demselben Grundgesetz gehorchen? Ist es verwunderlich, daß der Einbruch der Endlichkeit den Bezug des Menschen zum Tod überschattet, der hier einen wissenschaftlichen und rationalen Diskurs ermöglicht und dort die Quelle einer Sprache aufschließt, die sich in der von den abwesenden Göttern hinterlassenen Leere endlos verströmt?«⁴⁹ Die pathoschwangere Analogie, mit der die Literatur als Kronzeugin der Diskursanalyse aufgerufen wird, läßt sich in eine nüchterne Frage übersetzen: Was passiert, wenn ein Lyriker des 20. Jahrhunderts die medizinische Erfahrung und die von den abwesenden Göttern hinterlassene Leere, vor allem

aber einen wissenschaftlichen und rationalen Diskurs über das Aufschneiden der Bauchhöhle, die Entnahme des Gehirns und das Entbinden oder Töten von Säuglingen zur Quelle seiner Sprache macht?

3. *Schädel auf, Brust entzwei. Beine breit: Rudolf Virchow, Johannes Orth, Ernst Bumm.* – Der *Morgue-Zyklus* thematisiert gerichtsmedizinische (*Kleine Aster, Schöne Jugend, Negerbraut*) wie klinische Sektionen (*Requiem*). Der Schwerpunkt auf der Gerichtsmedizin entspricht der damaligen gesetzlichen Regelung in Preußen, die zwar keine allgemeine Sektionserlaubnis vorsah⁵⁰, aber alle staatlichen Stellen darauf verpflichtete, daß niemand, »dessen Tod l. . . durch Gewalt, Zufall, Selbstmord oder eine bis dahin unbekannte Ursache bewirkt ist, l. . . eigenmächtig beerdigt«⁵¹ werde. Die dafür benötigten Kulturtechniken hatte Bumm auf der Kaiser Wilhelms-Akademie gelernt: zum einen durch die Lektüre der maßgeblichen Manuale, zum anderen durch praktische Unterweisung. Entsprechend der aus dem Jahr 1909 stammenden Liste der von der Akademie »für die Studierenden zu beschaffenden Bücher«⁵², wird für Sektionstexte wie *Morgue* und *Fleisch*, aber auch für die Rönne-Novelle *Gehirne* (1915) Orths bereits erwähnte *Pathologisch-anatomische Diagnostik* herangezogen⁵³, für *Saal der kreißenden Frauen* (1912) und *Curette* (1921) die 4. Auflage des *Grundrisses zum Studium der Geburtshilfe* (1907) von Ernst Bumm (1858–1925). Über die die theoretische Ausbildung begleitenden Übungen an Leiche und Frau orientiert der »Studienplan« der Anstalt: Während Orth sowohl für »Sektionstechnik« und »Pathologische Anatomie« als auch für den »Praktische[n] Kursus der pathologischen Histologie« zuständig war, lehrte Bumm die »Geburtshülflich-gynäkologische Klinik« und »Gynäkologische Operationen«.⁵⁴ Was die Sektion angeht, so ist es aus mehreren Gründen sinnvoll, bei der Interpretation auch ein – so Orths Bezeichnung – »Schriftchen«⁵⁵ seines Lehrers Virchow zu berücksichtigen: dessen ebenfalls in Bennis Nachlaß-Bibliothek erhaltene *Sections-Technik im Leichenhause des Charité-Krankenhauses* (1876). Virchow war nicht nur die allesbeherrschende Gestalt der pathologischen Anatomie im deutschen Sprachraum, sondern er hat auch das 1875 erlassene, in Grundzügen bis heute befolgte *Preussische Regulativ für das Verfahren der Gerichtsärzte bei der gerichtlichen Untersuchung menschlicher Leichen* wesentlich mitgestaltet.⁵⁶ Gegen den Versuch, die Wissenspolitik der frühen Lyrik Bennis mit Hilfe medizinhistorischer Rekontextualisierung zu analysieren, ist ein Einwand denkbar. Natürlich machen Lehrbücher über Sektionstechnik oder Geburtshilfe lediglich die verschriftungsfähigen Ausschnitte medizinischer Erfahrung greifbar. Die Manuale selbst – etwa Bumm – erinnern ihre Leser oft genug daran, daß auch »die eingehenste Schilderung l. . . nicht zu ersetzen« vermöge, »was die eigene Beobachtung am Gebärbett lehrt«⁵⁷. Trotzdem geht das Argument ins Leere, denn weder am Gebärbett noch auf dem Sektionstisch

begegnet »ein »natürliches Objekt«, im Gegenteil: der Körper des Menschen ist »immer schon [...] ein »beschriebenes«⁵⁸ Objekt, und deshalb ist es lohnend, sich diese Beschreibungsstrategien sowie deren literarische Transformation im Detail anzusehen.

Die Vorschriften des *Regulativs* leiten ebenso wie Virchows *Sections-Technik* und Orths *Pathologisch-anatomische Diagnostik* zum einen das ärztliche Handeln an, zum anderen machen sie Vorgaben für die Niederschrift eines Gebrauchstextes, des Sektionsprotokolls. Die Erfüllung dieser doppelten Anforderung wird durch kasuistische »Musterstücke«⁵⁹ sichergestellt, das heißt, die einzelnen Schritte der autoptischen Untersuchung werden mit der Satzfolge des Sektionsprotokolls synchronisiert. Das gilt für die grobe Gliederung der »Obduction [...] in zwei Haupttheile«, nämlich die »Äußere Besichtigung (Inspection)« und die »Innere Besichtigung (Section)« (S. 100), wie für die Reihenfolge, in der die Körperhöhlen geöffnet und die Organe entnommen werden. Die äußere Besichtigung klärt Geschlecht, Alter und Farbe der Leiche, die innere Besichtigung fängt mit dem Aufsägen des Kopfes an, bevor nach Überprüfung des Zwerchfellstandes zuerst die Brust-, dann die Bauchhöhle aufgeschnitten und entleert werden (vgl. S. 50 ff.). Ist damit die narrative Struktur oder, rhetorisch gesprochen: die *dispositio* geregelt, so enthält das *Regulativ* auch Anweisungen für die *elocutio*, die Umsetzung der pathologischen Befunde in Worte. Es ist »deutlich, bestimmt und auch dem Nichtarzt verständlich«, das heißt unter Vermeidung »fremdeln[er] Kunstausrücke« (S. 112) zu formulieren. Muß ein über das Protokoll hinausgehender »Obductions-Bericht« verfaßt werden, so ist »mit einer gedrängten, aber genauen Geschichtserzählung des Falls« (S. 114) zu beginnen, wie überhaupt *brevitas* zur stilistischen Tugend schlechthin erklärt wird: »nicht die Länge eines Protokolls bestimmt seine Güte, sondern je bezeichnender und kürzer die Beschreibungen sind, um so besser«⁶⁰. In diesem Sinne stellt die Eröffnung des *Morgue-Zyklus* durch *Kleine Aster* ein Musterstück an Regelkonformität dar:

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Bauchhöhle
zwischen die Holzwohle,

als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster! (ED I, 21).

Wie die gedrängte Fallgeschichte im ersten Vers andeutet, wird der ertrunkene Bierfahrer aufgrund seines unnatürlichen Todes gerichtsmedizinisch untersucht. Im imaginären Anatomiesaal ist außer dem mit einem langen Messer bewaffneten Ich noch ein unbestimmtes ›man‹ anwesend, wobei es sich nach § 1 des *Regulativs* um den zweiten Arzt und/oder den Richter handeln muß, denn »nach den bestehenden Gesetzen« darf die Obduktion »nur von zwei Aerzten l. . . l im Beisein des Richters vorgenommen werden.«⁶¹ *Kleine Aster* versteckt die Amtspersonen lieber im unscheinbaren ›man‹, um die Intimität der Begegnung zwischen der Leiche respektive Blume auf der einen und dem Ich respektive Leser auf der anderen Seite zu verstärken. Hier und in der hinterhältigen Schlußapostrophe, die sich statt an den ertrunkenen Artgenossen an eine Pflanze richtet, werden die Vorgaben zur Abfassung eines Sektionsprotokolls literarisch entstellt, sie im übrigen aber geradezu sklavisch umgesetzt. Die Diegese des Gedichts nimmt die Dramaturgie der inneren Besichtigung (Kopf – Brust – Bauch) auf, gleiches gilt für den Umgang mit der dunkelhellila Aster zwischen den Zähnen des Bierfahrers. § 13 des *Regulativs* ordnet ausdrücklich an, das »etwaige Vorhandensein von fremden Gegenständen in den natürlichen Oeffnungen des Kopfes« (S. 100) zu prüfen, während § 26 von den Ärzten »nach beendeter Obduction l. . . l die kunstgerechte Schliessung der geöffneten Körperhöhlen« (S. 112) verlangt. Der Grund für die »zweckrational« nicht begründbare »angestrebte ›Unsichtbarkeit‹ des Eingriffs«⁶² ist nach Virchow die Rücksichtnahme auf »*allgemein-menschliche Pietät*«, die es angeraten sein lasse, »jede vermeidbare Verunstaltung oder Zerfetzung, namentlich äusserer und besonders sichtbarer Theile«⁶³, zu umgehen. Beim Zunähen folgt das sachlyrische Ich den praktischen Ratschlägen Orths: Nachdem man »die entleerten Körperhöhlen von allen Flüssigkeiten befreit« und »die herausgenommenen Organe l. . . l in dieselben zurückgebracht« habe, könne man »zum Ersatz verloren gegangenen Höhleninhalts l. . . l Heu, Werg, Holzwohle, Wate oder was gerade zur Hand ist« – die kleine Aster zum Beispiel – »nach Bedürfniss hinzufügen.«⁶⁴ Eine Lektüre, die ausschließlich auf literatursysteminterne Signale anspricht, wird lediglich die Zerstörung des nach dem Titel *Kleine Aster* »zu erwartenden Stimmungslyrismus« bemerken, die der »Austreibung jeder humanen Selbstüberschätzung«⁶⁵ diene, und das vermutlich auf jene »eher harmlose, freilich interessante und willkommene Abweichung von Idler Berufsroutine«⁶⁶ zurückführen. Bereits Allison hat festgestellt, daß das Gegenteil der Fall ist: »The grotesque is not a deformation of anatomy or procedural gratuity, but strict compliance

with a hidden regime in confluence with an unexpected element.«⁶⁷ Der Text schuldet seine Pointe also nicht der Enttäuschung über ein bedauerlicherweise ausgebliebenes Herbstgedicht, sondern dem philologisch nachweisbaren Transfer hochspezifischer Handlungs- und Formulieringsregeln der medizinischen Sektionsmanuale in das Feld der Literatur. Der Leser werde, so Allison weiter, »governed beneath the surface by a prescriptive medicolegal discourse consistent with mechanism of death« (S. 259). Oder, in Anlehnung an Foucault: Die kleine Aster ist der Spiegel, in dem die Literatur das Wissen betrachtet.

Hinsichtlich des gerichtsmmedizinischen Umgangs mit vermeintlich überraschenden Entdeckungen während der Sektion verhält es sich mit Benns *Schöner Jugend* ähnlich. Anders als die Mutmaßungen darüber, ob der kleine Gottfried selbst vielleicht keine schöne Jugend gehabt hat, weil er »womöglich allzu früh abgestillt« wurde und dies 1912 mit »oralen Phantasien«⁶⁸ kompensiert, oder ob das tote Mädchen die »imaginierte Konsolidierung einer patriarchalen Gesellschaft«⁶⁹ besorgen muß, ist die These, daß in *Schöne Jugend* Verfahrensvorschriften für die Obduktion von Wasserleichen in Literatur verwandelt werden, zumindest einigermaßen validierbar:

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten! (ED I, 22)

Die Herausnahme des »Kehlkopffs| im Zusammenhang mit der Zunge, dem Gaumensegel, dem Schlunde und der Speiseröhre« im Anschluß an die Öffnung der Brusthöhle sowie die Feststellung der angeknabberten oder löcherigen »Zustände« der »einzelnen Theile« entspricht ebenso punktgenau den Bestimmungen des *Regulativs* wie die »summarische Beschreibung« von »Verletzungen und Beschädigungen der Leiche, die unzweifelhaft einen nicht mit dem Tode in Zusammenhang stehenden Ursprung haben, z. B. bei [...] Zernagungen von Thieren«⁷⁰, wofür im Falle des Ertrinkungstodes nach Auskunft einer anderen gerichtsmmedizinischen Koryphäe ausschließlich »Bisswunden durch Wasserratten«⁷¹ in Frage kommen. Ob deren schönes und schnelles Ende durch

Ertränken tatsächlich auf Orths Empfehlung zurückgeht, bei Sektionen »immer eine Schüssel mit reinem, in kalter Jahreszeit warmem *Wasser* zur Hand« zu haben, um den »mit Blut, Eiter und Koth besudeltlen«⁷² Kadaver zu reinigen, wie Allison vermutet⁷³, kann dahingestellt bleiben. Wichtig ist, daß alle im engeren Sinne literarischen Operationen erst in diesem sektionstechnischen Rahmen ihre groteske Dynamik gewinnen: Vom Mund, der gefressen wird, über die Speiseröhre, die als Speise dient, bis zu den von den Ratten verdauten Verdauungsorganen Leber und Niere; vom toten Mädchen, das posthum die Mutterschaft für Wasserratten antritt, die dann in ihrem Lebenselement getötet werden, bis zur grimmigen Kontrafaktur von Worthülsen, die Benn aus besagtem Volkslied, den Kitschformeln der Gartenlaube und dem Lieblingsseufzer deutscher Reimkunst zusammensetzt, wobei letzterer wie in *Kleine Aster* nicht das Mädchen, sondern die quietschenden Tiere betrauert. Deshalb geht das dritte *Morgue*-Gedicht zu den zwischenmenschlichen Beziehungen über. Es dreht sich um den ökonomischen *Kreislauf* des »einsameln«, aber goldplombierten »Backzahn« einer Dirne, den sich der spaßorientierte »Leichendiener« mit der blasphemischen Begründung herausbricht, daß »nur Erde l. . .] zu Erde werden« (*ED* I, 23) solle. Noch anstößiger sind die Verkehrsformen in *Negerbraut*:

Dann lag auf Kissen dunklen Bluts gebettet
der blonde Nacken einer weißen Frau.
Die Sonne wütete in ihrem Haar
und leckte ihr die hellen Schenkel lang
und kniete um die bräunlicheren Brüste,
noch unentstellt durch Laster und Geburt.
Ein Nigger neben ihr: durch Pferdehufschlag
Augen und Stirn zerfetzt. Der bohrte
zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes
ins Innre ihres kleinen weißen Ohrs.
Sie aber lag und schlief wie eine Braut:
am Saume ihres Glücks der ersten Liebe
und wie vorm Aufbruch vieler Himmelfahrten
des jungen warmen Blutes.
Bis man ihr
das Messer in die weiße Kehle senkte
und einen Purpurschurz aus totem Blut
ihr um die Hüften warf. (*ED* I 24)

Auch hier hilft der Blick in die Manuale zunächst weiter. Die dunklen Blutkissen sind darauf zurückzuführen, daß sich »*alles arterielle Blut in einer*

Leiche« durch Oxydation »dunkelroth« färbt, der blonde Nacken ergibt sich aus der Auflage, bei »Leichen unbekannter Personen die Farbe und sonstige Beschaffenheit der Haare« festzuhalten, während die Sonne als alter ego der ärztlichen Voyeure die Schenkel der Blondine entlang leckt, weil nach § 6 des *Regulativs* für die Besichtigung ein »helle[s] Lokal« zu wählen ist und »Obductionen bei künstlichem Licht« im allgemeinen »unzulässig« sind.⁷⁴ Dann aber bricht der Text bewußt mit den Anstandsregeln im Leichenschauhaus, die durch den Hinweis auf die moralische und körperliche Unentstelltheit der Frau vorher noch einmal aktiviert werden. Statt wie Virchow pietätvoll von der Zerfetzung besonders sichtbarer Teile abzusehen, raubt Benn seinem »Nigger« durch Pferdehufschlag Augen und Stirn. Das Brautlager schließlich, bei dem die beiden schmutzigen Zehen des schwarzen Mannes mit dem kleinen Ohr der weißen Frau Totenliebe machen, ruiniert den Topos vom »Liebestod als höchste Steigerung des Liebeserlebnisses, als Aufhebung der Trennung vom geliebten Menschen und gleichzeitiger Auflösung im All«, weil »die Liebe einen »obszönen« Charakter erhält«, »wenn die geschilderten Leichname allzu »konkrete« Gestalt annehmen.«⁷⁵ Für den finalen Schnitt, der Purpurschurz und »zweiten Tod«⁷⁶ bringt, kann sich *Negerbraut* wieder auf das *Regulativ* verlassen, hier den § 18: »Die Oeffnung des Halses, der Brust- und Bauchhöhle wird in der Regel eingeleitet durch einen einzigen, langen, vom Kinn bis zur Schambeinfuge, und zwar links vom Nabel, geführten Schnitt.«⁷⁷

Um den durch Obduktion bewirkten zweiten Tod geht es auch im letzten *Morgue*-Gedicht *Requiem*, das – wie der Titel, das biblische Vokabular und die traditionelle Strophenform nahelegen – zugleich eine bitterböse Parodie des christlichen Glaubens an die Wiederauferstehung der Seele ist, der auf das Rearrangement der fleischlichen Materie auf dem Sektionstisch herabgestuft wird.⁷⁸

Auf jedem Tische zwei. Männer und Weiber
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden.
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.
Ich sah von zweien, die dereinst sich hurten,
lag es da, wie aus einem Mutterleib. (*ED* I, 25).

Das chirurgische Procedere der Sektion, das *Kleine Aster*, *Schöne Jugend* und *Negerbraut* das narrative Modell geliefert hat, bündelt Benn zu zwei simplen Imperativen (Schädel auf, Brust entzwei), um die Verteilung der Glieder und Organe auf von Hirn bis Hoden alphabetisch vorsortierte Näpfe ausführlich zu schildern, während sich die aus den zerstückelten Körperresten neugeborenen Sarggestalten mit Sicherheit auf das religiöse Dogma, möglicherweise aber auch auf ein seltenes gerichtsmedizinisches Phänomen beziehen: auf die sogenannte »Sarggeburt«, das heißt »die Entleerung des schwangeren Uterus durch den Druck der in der Bauchhöhle sich sammelnden Fäulnissgase«⁷⁹. Weitaus stärker ausgeprägt ist der vor lauter Schock oft überlesene parodistische Charakter der Sektionstexte im Titelstück der 1917 publizierte Lyriksammlung *Fleisch*. Dieses »vielleicht schrecklichste Gedicht Benns«⁸⁰, dem die Kritiker unter den Literaturwissenschaftlern für gewöhnlich schlechte Zensuren geben, weil es bloß ein überständiges Echo der *Morgue* sei⁸¹, veranstaltet absurdes Theater im Leichenkeller. Die verschiedenen Sprachebenen der mitteilungsfreudigen Kadaver entwerfen ein Gesellschaftspanorama, das vom berlinernden Proletarier über einen um »Hausschuh« und »Bestattungskümmel« (*ED* I, 91) besorgten Spießbürger, die verängstigte »Kinderstimme« (S. 92) und den pathetischen »Selbstmörder« bis zum expressionistisch brüllenden »Jüngling« (S. 93) reicht. Schon diese Typisierung des eher dramatischen als lyrischen Personals, das die Sektion teils kommentiert, teils an sich oder anderen Leichen selbst durchführt, läßt die gängige Interpretation fragwürdig werden, derzufolge es in *Fleisch* um Verdinglichung gehe. Gegen die Auffassung, daß hier »der Mensch als versachlichter Gegenstand«⁸², als »enthumanisiert und extrem verdinglicht«⁸³ dargestellt werde, ist an Foucaults Feststellung zu erinnern, daß das durch die Sektionspraktik produzierte medizinische Wissen den Auftakt der europäischen Rede über das Individuum bildet. Denn gerade im je individuellen Tod »kommt das Individuum zu sich selbst, in ihm entkommt es der Monotonie und Nivelierung der Lebensläufe: »Das Morbide ist die *rarste* Form des Lebens«, deshalb sei es im 19. Jahrhundert »zum lyrischen Kern des Menschen geworden«.⁸⁴ Die »Enthumanisierung« rührt vielmehr daher, daß der medizinische Diskurs auf einer theologischen Folie abgebildet wird. Dient dieses Verfahren in *Requiem* der Erledigung des alten Widerparts der Literatur, so zielt es in *Fleisch* auf die neue humanwissenschaftliche Konkurrenz. Die »eingestreuten religiösen Reminiszenzen«, die Liewerscheidt auf Benns »unfreiwillige Restfixierung an die alte Glaubenswelt«⁸⁵ zurückführt, versuchen einmal mehr, die Literatur als säkulare Erbin des Christentums zu inszenieren⁸⁶. Wenn die These Anna Bergmanns zutrifft, daß die moderne Medizin dem Tod den »Schrecken und sein metaphysisches Wesen« auszutreiben versucht hat, »indem er am toten Körper – in erster Linie über neue Sehtechiken – in eine Dimension des Lebendigen gerückt wurde«⁸⁷, dann erneuert das Totengespräch *Fleisch* den Schrecken, in-

dem es genau diese medizinische Sehtchnik unter Mißachtung der im 19. Jahrhundert neugezogenen Schamgrenze mit einer theozentrischen Definition des Menschen kollidieren läßt. Der Schrecken kann damit für die Literatur reklamiert werden, und deshalb scheint *Fleisch* neben der Satire auf Wissen und Glauben auch so viele auf Erhabenheit stilisierte Passagen zu enthalten, aus denen später Benns kunstmetaphysischer Dogmatismus werden wird. Dazu zählen die rüde Abqualifizierung der »Weiber«, weil »[d]as dicke Pack« »[n]ein Monate lang [. . .] einen Zeitvertreiber« »bemurkst [. . .], den sich der Mann zum Frühstück sang«; die komplementäre Phantasie männlicher Schwangerschaft – »Zeugt in euch selbst!« – am Schreibtisch; sowie die rousseauistische Nord/Süd-Dichotomie, die der imaginierten Herrschaft konsonantischen Gekrächzes im logischen Norden den vokalischen Gesang eines ästhetischen Südens gegenüberstellt⁸⁸, der »Tempel [. . .] Marmorschauer von Meer zu Meer« wehen läßt.

Die wissenspolitische Operation, mit der die Literatur Medizin und Theologie gegeneinander ausspielt, ist im parodistischen Detail sehr genau nachzuvollziehen. Nimmt die »Leiche in mittlerem Ernährungszustand« (S. 38) in *Morgue II* (1913), einer Vorstufe von *Fleisch*, die Anweisung des *Regulativs* wörtlich, bei der äußeren Besichtigung auch den »allgemeinen[en] Ernährungszustand«⁸⁹ im Protokoll zu vermerken, so hat die Beschwerde eines »Mannes[en]« in *Fleisch* darüber, daß man ihm »das Gehirn in die Brusthöhle geworfen« (S. 92) habe, ihren konkreten sektionstechnischen Grund darin, daß sich nach Orth »[d]as Gehirn [. . .] in der Regel nicht wieder vollständig in die Schädelhöhle hineinbringen« läßt: »es muss also zum Theil oder ganz in eine andere Höhle gesteckt werden« – in die Brusthöhle etwa –, während »die Schädelhöhle [. . .] meistens leer bleiben«⁹⁰ kann.

Kinder, laßt euch das nicht gefallen!
Mit uns wird Schindluder getrieben!
Wer hat mir zum Beispiel
das Gehirn in die Brusthöhle geworfen?
Soll ich damit atmen?
Soll da vielleicht der kleine Kreislauf durchgehen?
Alles was recht ist! Das geht zu weit! (ED I, 92)

Das Gehirn ist als »[d]ieses Gelbgestinke«, das »uns Gott gedacht« (S. 93) hat, eindeutig theologisch konnotiert. Ob es zum »Irrweg« (S. 91) erklärt wird, da es »genauso wie der Arsch« (S. 93) verwese, ob »[e]in Jüngling« einer »frommen Leiche« auf der Suche nach dem metaphysischen »Fleck, der gegen die Verwesung spräche«, »den Kopf zerfleischt«, oder ob der 1911 im Essay *Medizinische Psychologie* ratifizierte Bankrott der lokalisationalistischen Neurologie in Kabarettform reinszeniert wird: »Der Schöpfungskrone gehn die Zinken aus. / Sprach-

zentrum ist schon weich. Denzentrum schnürt / sein Ränzel. . .« (S. 91). Konsequenterweise kulminiert die komische Selbsterforschung in einer Geste der Selbstobduktion. Einer der vielen *Fleisch*-Männer langt »sich sein Gehirn herunter« und speit auf »slein Denzentrum« (S. 91). Dieser Handgriff bildet vermutlich nur deswegen nicht den dramatischen Schlußpunkt des Gedichtes, weil er bereits 1915 in der ersten Rönne-Novelle *Gehirne* seine kanonische Form gefunden hat. Rönne, »zwei Jahre lang an einem pathologischen Institut angestellt«, hat »viel seziiert«, das heißt, »es waren ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen« (SW III, 29). Davon »in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft«, läuft er mit einem signifikanten motorischen Tick durch die Heilanstalt, wo er »den Chefarzt ein paar Wochen vertreten« (ebd.) soll: »Oft [. . .] drehte er seine Hände hin und her und sah sie an. Und einmal beobachtete eine Schwester, wie er sie beroch oder vielmehr, wie er über sie hinging, als prüfe er ihre Luft, und wie er dann die leicht gebeugten Handflächen, nach oben offen, an den kleinen Fingern zusammenlegte, um sie dann einander zu und ab zu bewegen, als bräche er eine große, weiche Frucht auf oder als böge er etwas auseinander.« (S. 32) Daß es sich bei der weichen Frucht nur um ein Gehirn handeln kann, wird anläßlich einer Anstaltsschlachtung deutlich. Rönne, der die Schule der vergleichenden Anatomie offensichtlich erfolgreich durchlaufen hat, nimmt, als dem Tier »der Kopf aufgeschlagen« wird, »den Inhalt in die Hände« und biegt »die beiden Hälften auseinander« (ebd.). Dieser symptomatische Held der Moderne hat deshalb dem eilends zurückbeordneten Chefarzt am Ende der Erzählung nur noch zu erklären, daß es in den Gehirnen – auch nicht im eigenen – nichts zu lesen gibt. »Rönne aber sagte: sehen Sie, in diesen meinen Händen hielt ich sie, hundert oder auch tausend Stück; manche waren weich, manche waren hart, alle sehr zerfließlich; Männer, Weiber, mürbe und voll Blut. Nun halte ich immer mein eigenes in meinen Händen und muß immer darnach forschen, was mit mir möglich sei. [. . .] Was ist es denn mit den Gehirnen?« (S. 34) Es ist mehr als naheliegend, den Umbau sektionstechnischer Regeln in eine Figur der Selbstlektüre für einen brillanten literarischen Einfall zu halten, denn genau auf diesen Effekt ist Wissenspolitik berechnet. Der archäologische Nachweis, daß die Metapher der Lektüre bereits in Virchows und Orths Manualen steht, verkleinert daher nicht den Einfall, sondern zeigt bloß, wie er funktioniert.

Die metaphorische Berufung auf die Kulturtechniken Lesen und Schreiben nimmt in den Manualen die Form einer seltsamen Anweisung an: Man darf nicht schreiben, wenn man Leichen lesen will. Virchow hebt ausdrücklich hervor, »dass die Technik des pathologischen Schneidens ganz wesentlich abweichen muß von der Technik des anatomischen Theaters oder des Präparirsaales«, da sich »der junge Mediciner« in der Lehrsektion daran gewöhnt habe, »sein Messer wie eine Schreibfeder [zu] fassen«: »Diese Haltung entspricht der Aufga-

be, kurze, feine Schnitte zu machen, um einen Muskel, ein Gefäß, einen Nerven blosszulegen, zu verfolgen und rein darzustellen. Sie ist nebenbei eine sehr bequeme Fortsetzung der Fingerstellung, welche der auf dem Gymnasium fast nur an Schreiben gewöhnte junge Mann bis zu einer gewissen Virtuosität ausgebildet hat.«⁹¹ Doch damit ist im Leichenschauhaus nichts anzufangen. Statt filigraner Schnitte mit der Schreibfeder sind Bewegungen mit dem ganzen Arm gefragt, die man »unsererl Vorgängern im Seciren, dlenl Thierschlächterl« (S. 28), ablernen muß. Das von Virchow nach dem Vorbild der Metzger eigens konstruierte »*Secirmesser*« gehört in die volle Faust, und für das pathologische Schneiden gilt die Grundregel, daß je größer »*die Gewalt ist, welche man anwendet*«, desto schneller die Ziehbewegung mit dem Messer erfolgen muß, denn »sonst quetscht man die Theile« (S. 29) und macht sie für die weitere Untersuchung unter dem Mikroskop unbrauchbar. »Nirgends kann man dies besser erproben, als am Gehirn. Auch ein sehr scharfes Messer, welches in das Gehirn eingedrückt wird, zerdrückt die Theile bis zu einem gewissen Grade« (S. 29). Schlachten statt Schreiben ist also die Voraussetzung dafür, auf dem Sektions-tisch das *liber naturae* in Leichengestalt aufzublättern. Präparatorische Pragmatik und eine seltsame Totalitätsästhetik des Einzelteils werden bei Virchow von der Metapher des Buchrückens zusammengehalten. Das Schneiden dürfe »*nicht bis zur völligen Auseinanderlösung der Organtheile*« (S. 32) fortgesetzt werden, weil man dann das Organ als Ganzes nicht mehr beurteilen könne. Dies gelte »namentlich am Gehirn und Rückenmark: »Die einfachste Vorsicht gebietet es, ein solches secirtes Organ einzurichten, wie ein Buch, das man hie und da aufschlagen, oder ganz und gar ›durchblättern‹ und dann wieder zumachen kann. Lässt man doch auch ein Buch deshalb binden, um jedem Blatte seinen bestimmten Platz zu sichern, so dass man in jedem Augenblicke ohne viel Mühe es an seiner Stelle auffinden kann.« (S. 33) Da das Gehirn jedoch über keinen natürlichen »Einband des Buches« (S. 33) verfügt, empfiehlt Virchow, »die Schnitte durch die Hemisphären stets von innen nach aussen zu richten«, »so dass trotz der grössten Multiplication derselben im Innern es am Schlusse der Section doch noch möglich ist, das Gehirn wieder ›zuzumachen‹« (S. 34). Daß die Buchmetapher keine Idiosynkrasie Virchows ist, zeigt ein Blick in Orths *Pathologisch-anatomische Diagnostik*. Auch dort wahrt eine spezielle Schnitttechnik die Totalität des Organs und ermöglicht es, am Ende der inneren Besichtigung »erst die Kleinhirn-, dann die Grosshirnhemisphären wie die Blätter eines Buches« zusammenzuklappen, »bis die normale äussere Gestalt wieder hergestellt ist.«⁹² Nach diesem Durchgang liegt die Feststellung auf der Hand, daß Rönne in *Gehirne* – anders als Virchow und Orth – das Buch der Natur nicht lesen kann. Warum? Um diese Frage zu beantworten, wird der Vorschlag Natalie Binczeks aufgegriffen, die Kopplung des »medizinische[n] Wissensl mit Kategorien des Textes und der Lektüre«⁹³ zu analysieren, nicht zuletzt deshalb,

weil ein Vergleich der entsprechenden Angaben in den Sektionsmanualen mit Benns Darstellung der Handbewegungen Rönnes genauere Auskunft über Ver- und Entkopplung von Medizin und Literatur liefert. Die Geste, mit der er das Gehirn auseinanderbiegt, ist »nach Maßgabe des medizinischen Verständnisses« sehr wohl »deutbar«, das heißt, sie ist weder ein »leeres« Zeichen« (S. 81 f.) noch »eine Metapher für das Sichöffnen, das Aufblühen des menschlichen Gehirns«, die »in eine sinnlose Welt zumindest symbolisch Hoffnung«⁹⁴ brächte, sondern ein im buchstäblichen Sinne vollzogener Bruch mit den Manualvorgaben. Nachdem Rönne, dem § 15 des *Regulativs* folgend, »das Gehirn kunstgerecht« aus dem Schädel »herausgenommen«⁹⁵ hat, prüft er zunächst seine »Consistenz«: »Das Betasten muss vorsichtig geschehen, es soll kein Quetschen sein, wenn nicht etwa die Widerstandsfähigkeit und Brüchigkeit festgestellt werden soll. Man fasst deshalb die zu prüfenden Theile nicht zwischen Daumen und die übrigen Finger, sondern lässt die Spitzen der zusammengelegten 3 mittleren Finger nur sanft über die Oberfläche herübergleiten, höchstens hier und da einen leichten Druck ausübend.«⁹⁶ Dementsprechend ist die einzige halbwegs sichere Erkenntnis, die Rönne durch die Untersuchung von zweitausend Gehirnen beider Geschlechter gewonnen hat, ein Wissen über ihre Konsistenz: »manche waren weich, manche waren hart, alle sehr zerfließlich« (SW III, 34). Aber auch dieses keine Frage beantwortende Wissen von den Gehirnen scheint er zu bezweifeln. Er unterzieht das Erkenntnisinstrument – seine Hände – einem Riechtest und »prüf[en] [...] ihre Luft« (S. 32). Ausgelöst hat den methodischen Zweifel vielleicht die Auffassung Orths, der den »Tastsinn« für »überschätzt und ungerechtfertigter Weise in den Vordergrund gestellt« hält: »das Auge ist ein viel wichtigeres Hülfsmittel für die Diagnostik als die Fingerspitzen, erst soll man deshalb ansehen, dann befühlen.«⁹⁷ Doch ausgerechnet das, was Foucault ein halbes Jahrhundert später den ärztlichen Blick nennen wird, verweigert Rönne. Er sieht gerade noch, daß die Gehirne »voll Blut« (SW III, 34) sind und beschränkt sich ansonsten auf die beiden Sinne mit dem schlechtesten philosophischen Image: Tasten und Riechen. Die »leicht gebeugten Handflächen, nach oben offen«, die Rönne »an den kleinen Fingern zusammenlegte, um sie dann einander zu und ab zu bewegen, als brähe er eine große, weiche Frucht auf« (SW III, 32), ist demnach nur eine zugespitzte Form der literarischen Entstellung sektionstechnischer Vorschriften. Während Virchow große Mühe darauf verwendet, beim Aufschneiden des Gehirns die Ganzheit des zerfließlichen Organs nicht zu zerstören, während Orth »die Spitzen der zusammengelegten 4 Finger unter die Stellen, wo geschnitten werden soll«, zu legen anrät, »damit die Schnittflächen gut auseinanderfallen«⁹⁸ wie die Seiten eines Buches, versucht Rönne gar nicht erst, über das Schneiden zum Lesen zu kommen. *Gehirne* zitiert die Vorschriften zwar, hält sich aber ebenso wenig daran wie *Negerbraut* an die Pietätsregeln. Wird dort ein Gesicht zerfetzt,

so läßt hier Rönne jegliche Vorsicht gegenüber dem Buch der Natur fahren und bricht statt dessen seinen Einband entzwei.

Bezüge auf medizinische Praktiken finden sich auch in den anderen, zusammen mit dem *Morgue*-Zyklus publizierten Gedichten. So in *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*, das man durchaus als Replik auf George⁹⁹ oder Goethe¹⁰⁰ verstehen kann, obwohl es sich vor allem um eine Vertextung der »Rollensituation von Chefvisite und Falldemonstration«¹⁰¹ handelt, die Benn analog zur von Foucault beschriebenen Vorgriffsstruktur der ärztlichen Visite auf die spätere Obduktion¹⁰² gestaltet. Erneut wird der medizinische Befund religiös aufgeladen – der »Rosenkranz« (ED I, 28) von Krebsknoten –, eine Strategie, die nach dem glücklichen Abschluß der ersten *Blinddarm*-Operation in der deutschen Literaturgeschichte Freund Hein aus den mittelalterlichen Totentänzen »wütend klappernd« und »mit den Backen« knirschend erst auftreten und dann »in die Krebsbaracken« (S. 27) hinüberschleichen läßt, weil die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein lebensgefährliche Entzündung des Wurmfortsatzes nunmehr chirurgisch behandelt werden kann. Nicht umsonst ist eine Kapazität auf dem Gebiet der Appendizitistherapie, Eduard Sonnenburg (1848–1915), Benns Lehrer in der Kaiser Wilhelms-Akademie gewesen. Trotzdem Sonnenburg »die Berührung der Schnittfläche mit dem Glüheisen« zur Desinfektion der Amputationswunde »für unnötig«¹⁰³ hält, literarisiert das Gedicht die ältere Operationstechnik, weil sie dramatischen Zugewinn verspricht: »Alles verwachsen. Endlich: erwischt! / ›Glüheisen, Schwester!‹ Es zischt« (ED I, 26). Autorisiert durch Benn, der den Text in spätere Gesamtausgaben nicht mehr aufgenommen hat, ist *Blinddarm* bei Germanisten schlecht weggekommen. Für Gerhard Sauder handelt es sich bloß »um Medizinerlyrik, die – selbst mit dem schwachen allegorisierten Schluß – für karnevalistische Zwecke geschrieben zu sein scheint«¹⁰⁴, was – wäre der karnevalistische Zweck ernst genommen worden – ihn auf die Spur einer der Funktionslogiken dieses Textes hätte bringen können. Denn offensichtlich provoziert die geöffnete Bauchhöhle in *Blinddarm* nicht wie die übrigen Sektionstexte die historisch junge Tabuisierung von Tod und Leiche, sondern einen allgemeineren, wenn auch gemeinsam mit diesen spezifischeren Schamgefühlen entstandenen Code der öffentlichen Darstellung menschlicher Körper. Gemeint ist diejenige Mentalitätsänderung, die – so Streckeisen – bewirkt, daß »Hinterteil und Unterteil« verborgen, daß »Öffnungen l. . .] zugehalten« werden, daß »Vorstehendes l. . .] eingezogen oder zugesehnürt« wird und sich »der individuelle Charakter« der äußeren Erscheinung ausschließlich auf das »Gesicht, vor allem [auf] die Augen«¹⁰⁵ reduziert. Natürlich wenden die Manuale diesen Code auch auf die seziierten Leichen an; beispielsweise in der pietätvollen Schonung des Gesichtes, im Wiederzunähen der Leibeshöhlen oder in der Anweisung, »[d]as Klaffen natürlicher Oeffnungen (Lidspalte, Mund etc.) l. . .] mit feiner krummer Nadel und dünner Seide«¹⁰⁶ zu

verhindern. Michail Bachtin hat diesen historischen Umbruch als einen normativen Wechsel vom grotesken zum glatten Körper bezeichnet und an der Domestizierung des anarchischen, für eine volkstümliche Gegenkultur stehenden Karnevals festgemacht. »[D]ie Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle *Akte des Körperdramas* – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper –, [geschehen] an der *Grenze zwischen Körper und Welt* und *dem alten und dem jungen Körper*. In allen Ereignissen des Körperdramas sind *Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten*.«¹⁰⁷ Für den »neuen Körperkanon« sei dagegen »der *fertige, streng begrenzte, nach außen verschlossene, von außen gezeigte, unvermischte und individuelle ausdrucksvolle Körper*« (S. 361) repräsentativ, aus dessen glatter und opaker Oberfläche spätestens seit dem 18. Jahrhundert weder etwas heraussteht noch Öffnungen nach innen führen.¹⁰⁸ Daß – wie oben skizziert – in Bologna zweihundert Jahre lang die öffentlichen Sektionen gerade in der Karnevalszeit stattgefunden haben, ist nur ein weiterer Beleg für die radikale Verschiedenheit zwischen dem frühneuzeitlichen und dem modernen Regime über die Wörter und Bilder vom Körper. Giovanna Ferrari führt den überraschenden Umstand, daß Bachtin nur am Rande auf die anatomischen Theater eingeht, auf dessen starre Entgegensetzung von offizieller und inoffizieller Kultur zurück, einer theoretischen Reaktion auf den Stalinismus. Denn in der Sache gebe es »many points of contact with the ambivalent image that anatomy offered of the body: ›open‹, ›revealing its proper substance‹, especially in relation to mating and pregnancy, for ever giving birth or dying.«¹⁰⁹ So fern einerseits ein preußischer Pastorensohn von seinem sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Umfeld her dem Karneval Bachtins stehen mag¹¹⁰, so klar ist andererseits, daß die von Benn im Rückblick »infernalisches« (SW VI, 70) genannte Wirkung der *Morgue* erstens mit dem polemischen Rückgang auf diese ältere kulturelle Codierung des Körpers zusammenhängt, und daß sie zweitens um so effektvoller ausfällt, je genauer sich die Texte auf das Wissen und die Reputation der zeitgenössischen Medizin beziehen können. Die von Sauder als unpassend beklagte Kombination von »Mediziner-Jargon und Poetizismen«¹¹¹ in *Blinddarm* ließe sich mit Bachtin präziser als karnevalesker Sprachsynkretismus beschreiben, gleiches gilt für das Verfahren grotesker »*Degradierung*« zum Beispiel in *Requiem*, »d.h. die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene«¹¹², auch wenn in den Leichenkellern Benns mit Sicherheit nicht ein plötzlich und unversehrt aus der kulturgeschichtlichen Versenkung aufgetauchtes Renaissance-Gelächter erschallt. Von Bachtins Modell aus gesehen wäre die *Morgue*, vor allem aber *Fleisch* als romantisch zugerichteter Karneval zu kennzeichnen: Die Romantik trenne Körper

und Geist, mache aus dem heiteren den tragischen Wahnsinn, aus der metamorphotischen die betrügerische Maske, aus der Ambivalenz die Antithese und aus dem närrischen den schrecklichen Teufel, dessen »infernalisches! Lachen [...] hämisch« (S. 92) werde. Zugleich (und in Übereinstimmung mit Foucault) entstehe durch den glatten und individuellen Körper das moderne Problem des Todes als das absolut zu fürchtende »absolute Ende«, da er kein grotesker, das heißt werdender und vergehender Kollektivleib mehr sei: »der Tod ist hier nur Tod, er fällt nie mit der Geburt zusammen, das Alter ist von der Jugend getrennt [...], lalle Handlungen und Ereignisse sind eingeschlossen in den Zeitraum zwischen Geburt und Tod des einen individuellen Körpers.« (S. 363)

Der phantasmatische Ort, an dem sich Alter und Jugend, Geburt und Tod kreuzen, ist – bei Bachtin wie bei Benn – die Frau. Die Insistenz der Geburt-Tod-Thematik in der frühen Lyrik Benns ist in der Forschung oft registriert und in der Regel mit Nietzsches Wiederkehr des Gleichen in Verbindung gebracht worden.¹¹³ Die Rolle, die Nietzsche in Benns Texten bis 1920 gespielt oder nicht gespielt hat, muß hier nicht geklärt werden, weil auch bei den beiden thematisch relevantesten Gedichten, *Saal der kreißenden Frauen* aus der *Morgue* und das neun Jahre später veröffentlichte *Curetteage*, die medizinhistorische Rekontextualisierung weiter führt als philologisch unsichere Bezüge auf das ideengeschichtlich Nächstliegende. Die Lektüre folgt also Dr. Benn nicht nach Sils Maria, sondern zuerst in den Kreißsaal und dann zum gynäkologischen Stuhl.

Die ärmsten Frauen von Berlin
– dreizehn Kinder in anderthalb Zimmern,
Huren, Gefangene, Ausgestoßene –
krümmen hier ihren Leib und wimmern.

Es wird nirgends so viel geschrien.
Es wird nirgends Schmerzen und Leid
so ganz und garnicht wie hier beachtet,
weil hier eben immer was schreit.

»Pressen Sie, Frau! Verstehn Sie, ja?
Sie sind nicht zum Vergnügen da.
Ziehn Sie die Sache nicht in die Länge.
Kommt auch Kot bei dem Gedränge!
Sie sind nicht da, um auszuruhn.
Es kommt nicht selbst. Sie müssen was tun!«

Schließlich kommt es: bläulich und klein.
Urin und Stuhlgang salben es ein.

Aus elf Betten mit Tränen und Blut
grüßt es ein Wimmern als Salut.
Nur aus zwei Augen bricht ein Chor
von Jubilaten zum Himmel empor.

Durch dieses kleine fleischerne Stück
wird alles gehen: Jammer und Glück.
Und stirbt es dereinst in Röcheln und Qual,
liegen zwölf andre in diesem Saal. (ED I, 30)

Die Entbindung einer Mindestanzahl kreißender Frauen auf der wissenschaftlichen Grundlage des in »genialer Weise illustriertelnl ›Lehrbuch[sl] der Geburtshilfe«¹¹⁴ von Ernst Bumm war für die Zöglinge der *Pépinière* obligatorisch¹¹⁵. Gegen Bums *Grundriss zum Studium der Geburtshilfe* gehalten, liest sich Benns *Saal der kreißenden Frauen* als überaus genaue Kontrafaktur. Sie beginnt mit den ärmsten Frauen von Berlin, den Huren und Ausgestoßenen, die das Gedicht statt in ihren überfüllten Elendsquartieren im Kreißsaal eines städtischen Krankenhauses wimmern läßt. Was als einer der seltenen Ausflüge Benns in die Sozialkritik abgebucht worden ist, zielt auf »die geburtshülffliche Antiseptik«¹¹⁶, das heißt das Bemühen, durch sterile Instrumente, Bettlaken und Hebammenhände über das tödliche Wochenbettfieber Herr zu werden. Während Bumm den Geburtshelfer, der »aus der mit allem antiseptischen Komfort ausgestatteten Kinik ins Leben« hinaustritt, beschwört, »auch in der ärmsten Proletarierwohnung mit bestem Erfolg« (S. 229) desinfizierend tätig zu werden, verlegt Benn den Dreck und das Schreien aus der ärmsten Proletarierwohnung in die mit allem antiseptischen Komfort ausgestattete Klinik. Während Bumm die Bereitstellung »[elinelr] Schüssel mit Sublimatlösung und Watte« anordnet, um den »After l. . . l von dem l. . . l ausgepressten Koth zu reinigen und zu desinfizieren« (S. 238), salbt bei Benn der Stuhlgang das bläuliche Stück Fleisch ein. Stellt Bumm für das »*Verhalten des Arztes am Gebärbett*« die Regel auf, »sich darauf zu beschränken, l. . . l der Gebärenden Muth und Vertrauen einzuflößen«, da »die Austreibung der Frucht und ihrer Anhänge durch die natürlichen Kräfte in der denkbar vollkommensten Weise bewerkstelligt« würden und »für die Kunst nur wenig zu thun übrig« (S. 227) bleibe, brüllen die Mediziner im *Saal der kreißenden Frauen* in »einem auf die ›Mechanik‹ des Geburtsablaufs gedrillten ärztlichen Befehlston«¹¹⁷ herum; und während Bumm verkündet, daß »[wler l. . . l mit Bewusstsein die Vorgänge verfolgt und wissenschaftlich kontrollirt, die sich mit der langsamen

und schonenden Arbeit der Naturkräfte im Leibe der Mutter abspielen, [...] immer wieder aufs Neue Anregung und Belehrung finden«¹¹⁸ könne, verwandelt Benn das physikotheologische Lehrstück in ein im Bachtinschen Sinne nicht groteskes, sondern tragisches und mit religiösen Formeln (Salbung, Jubilatenchor) reichlich ausgestaffiertes Körperdrama. Wird hier der Tod im Akt des Gebärens evoziert, so in *Curettag*e umgekehrt das Leben im Moment seiner Abtötung. Ein Arzt wartet darauf, daß die Narkose eine Patientin einschlafen läßt und er mit der im Titel des Gedichtes angekündigten Operation, der Auskratzung der Gebärmutter, beginnen kann. Die gespreizten Beine der Frau auf dem gynäkologischen Stuhl erinnern an die Zeugung, die unwillkürlichen Bewegungen ihres noch nicht vollständig betäubten Körpers an den gehabten Orgasmus – der ›petite mort‹ des Französischen, aus dem *Curettag*e den Tod des Kleinen macht:

Nun liegt sie in derselben Pose
Wie sie empfing,
Die Schenkel lose
Im Eisenring

Der Kopf verströmt und ohne Dauer
Als ob sie rief:
Gieb's, gieb's, ich gurgle deine Schauer
Bis in mein Tief

Der Leib noch stark von wenig Äther
Und wirft sich zu:
Nach uns die Sintflut und das Später
Nur du, nur du

Die Wände fallen, Tisch und Stühle
Sind alle voll von Wesen, krank
Nach Blutung, lechzendem Gewühle
Und einem nahen Untergang. (ED I, 121)

Auf der ideologischen Ebene ist der Gegensatz zu Bumms *Grundriss der Geburtshilfe* offenkundig, und Benn hat das Provokationspotential der Abtreibung – ein Politikum damals wie heute – in anderen Texten ebenfalls für antihippokratische Volten genutzt: In *Der Vermessungsdirigent. Erkenntnistheoretisches Drama* (1916) wird eine Abtreibung gegen den Willen der Mutter vorgenommen (und zusätzlich ein profaner Kindesmord begangen), im Rezensionssessay ›*Dein Körper gehört Dir*‹ (1928) plädiert Benn öffentlich für das Recht auf

Abtreibung (vgl. *SW* III, 188 ff.). Wie im *Saal der kreißenden Frauen* zielt die Kontrafaktur aber auch auf das geburtshilfliche Detail. Während nach Bumm bei der »Ausräumung des Uterus« der Arzt »die Hauptmasse des Eies mit den Fingern auszuräumen und die Curette nur zur Entfernung der kleineren Deciduareste zu gebrauchen« hat, folgt Benn einer Strategie medizintechnischer Brutalisierung und tauft das Gedicht statt auf die vorsichtigen Finger Bums lieber auf das Auskratzungsinstrument: die »Abort-Curette«. ¹¹⁹ Allerdings war Bumm nicht die einzige Autorität der Kaiser Wilhelms-Akademie auf diesem Feld. »Geburtshilflich-gynäkologische Klinik« ¹²⁰ wurde ebenfalls von Robert von Olshausen (1835–1915) gelehrt, der nicht nur ein – von Bums besser gebildetem *Grundriss* verdrängtes – Standardwerk der Geburtshilfe geschrieben hat, sondern auf den vor allem »die Einführung der Curette in Deutschland« ¹²¹ zurückgeht. Olshausen setzt die zunächst »als »barbarisch«, »gefährlich«, »roh« verschrienle« Therapie durch, indem er »die starre *Récamiere* Curette« gegen »die biegsame *Simsche* Schleife« austauscht, was »historisch den Anfang sachgemäßer intrauteriner Behandlung« (S. 683 f) markiert. Von der Indikationslage aus betrachtet, läuft das »Curettement nach Aborten« ¹²² bei Olshausen eher nebenher; er nutzt Ausschabungen entweder für diagnostische Zwecke oder bei Endometritis (Entzündung der Gebärmutter Schleimhaut). Die Hauptgefahr beim Einsatz der Curette ist die Perforation der Gebärmutterwände, und daher beschwört auch Olshausen die vorsichtigen Finger respektive die weiche Hand seiner Leser: »Wer ein Curettement macht, muss vor Allem eine »weiche Hand« haben l. . . l. Denn er braucht sie bei jeder gynäkologischen Untersuchung sowohl wie bei zahlreichen Eingriffen, aber fast nirgends mehr als beim Curettement. Die weiche Handführung allein ermöglicht es mit der Hand gleichzeitig zu operiren und zu tasten. Jedes leiseste Hinderniss muss die Hand auch während der Operation wahrnehmen. Dann wird sie es auch bemerken, wenn die Sonde oder Curette den Uterus durchbohrt und der Schaden wird abgewandt. Wer aber eine harte Handführung hat, der übersieht die gesetzte Läsion und setzt das Rasement in der Uteruswandung oder in der Bauchhöhle fort.« (S. 227) Der Blick in die Manuale Bums und Olshausens bestätigt noch einmal die harte Hand der Bennischen Wissenspolitik, die dem barbarischen Instrument den Vorzug vor der »Zartheit« (S. 216) des Gynäkologen gibt. Der Einsatz von Äther in *Curettage* ist in dieser Hinsicht ähnlich verdächtig, denn Bumm hält »Idlie Aethernarkose« für »schwieriger durchzuführen«, weil sie »den Frauen viel unangenehmer als die Chloroformnarkose« sei, »welche bei erschöpften Kreissenden schon mit wenigen Tropfen erzielt werden kann, die weder Mutter noch dem Kinde schaden«. ¹²³ Doch in diesem Fall scheint ausnahmsweise ein rein literarischer Grund den Ausschlag gegeben zu haben: Auf Chloroform hat nicht einmal Benn den Reim gefunden.

Anmerkungen

- 1 Sabine Helmers: *Tabu und Faszination. Über die Ambivalenz der Einstellung zu Toten*, Berlin-Hamburg 1989, S. 76.
- 2 Alfred Richard Meyer: *Die maer von der musa expressionistica* (zuerst 1948), in: Bruno Hillebrand (Hg.): *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912-1956*, Frankfurt/Main 1987, S. 175.
- 3 Wolfgang Martens: *Klinische Lyrik* (zuerst 1912), in: Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Benn - Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*, Frankfurt/Main 1971, S. 89.
- 4 Hans Friedrich: *Aus einer Sammelrezension über Lyrik* (zuerst 1912), in: Hohendahl: *Benn*, S. 96.
- 5 Hans von Weber: *Gottfried Benn: »Morgue und andere Gedichte«* (zuerst 1912), in: Hohendahl: *Benn*, S. 91.
- 6 Zitiert wird entweder nach Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*, Bde. 1-5, hg. von Gerhard Schuster, Bde. 6-7 hg. von Holger Hof, Stuttgart 1986-2003 mit SW Band- und Seitenzahl, oder nach Gottfried Benn: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt/Main 1982 mit ED I, Seitenzahl.
- 7 Walther Killy: *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 8. Aufl., Göttingen 1998 (zuerst 1956), S. 126.
- 8 Vgl. Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, 2. Aufl., Göttingen 1968 (zuerst 1958), S. 234; Friedrich Wilhelm Wodtke: *Gottfried Benn*, in: Wolfgang Rothe (Hg.): *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern-München 1969, S. 313; und Ivar Ivask: *Gottfried Benn als Lyriker*, in: Wolfgang Peitz (Hg.): *Denken in Widersprüchen. Korrelarien zur Gottfried-Benn-Forschung*, Freiburg 1972, S. 99.
- 9 Dieter Wellershoff: *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. Eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes*, 2. Aufl., Köln 1986 (zuerst 1958), S. 63; Theo Meyer: *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*, Köln-Wien 1971, S. 204 ff.; Erich Huber-Thoma: *Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns*, Würzburg 1983, S. 28 ff.; Gerhard Sauder: *Gottfried Benn: »Morgue und andere Gedichte«*, in: *Der Deutschunterricht*, 42(1990)2, S. 64 und 70; Hans Albrecht Hartmann: *Gottfried Benn: »Morgue« und andere Gedichte*, in: Hans Vilmar Geppert (Hg.): *Große Werke der Literatur. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 1994/1995*, Bd. 4, Tübingen-Basel 1995, S. 215 f. und 220; Kirk Charles Allison: *Gottfried Benn's Medical Exotics: Proximities in Literature, the Body and Ethos*, Phil. Diss., Minnesota 2000, S. 267, sowie Olaf Briese: *Pathologie der Pathologie. Gottfried Benns »Schöne Jugend«*, in: *Der Deutschunterricht*, 55(2003)5, S. 69. Zum Motiv insgesamt vgl. Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen 1992, S. 163 ff.
- 10 Hartmann: *»Morgue« und andere Gedichte*, S. 224 f.
- 11 Hugh Ridley: *Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*, Opladen 1990, S. 49 ff.
- 12 Hartmann: *»Morgue« und andere Gedichte*, S. 225 f.
- 13 Briese: *Pathologie der Pathologie*, S. 69.
- 14 Emil Faktor: *Fortgeschrittene Lyrik* (zuerst 1912), in: Hohendahl: *Benn*, S. 92.
- 15 Max Rychner: *Gottfried Benn. Züge seiner dichterischen Welt* (zuerst 1949), in: Bruno Hillebrand (Hg.): *Gottfried Benn*, Darmstadt 1979, S. 27.

- 16 Paul Böckmann: *Gottfried Benn und die Sprache des Expressionismus*, in: Hans Steffen (Hg.): *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, 2. Aufl., Göttingen 1970 (zuerst 1965), S. 73 und 76.
- 17 Meyer: *Kunstproblematik*, S. 194.
- 18 Dieter Liewerscheidt: *Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung*, München 1980, S. 20.
- 19 Sibylle Wirsing: *Die Autorität*, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*, Bd. 4, Frankfurt/Main 1979, S. 126.
- 20 Michael Hamburger: *Reason and Energy. Studies in German Literature*, London 1957, S. 278.
- 21 Thilo Koch: *Gottfried Benn. Ein biographischer Essay*, Frankfurt/Main 1986 (zuerst 1957), S. 23.
- 22 Christine Linkert: *Die Initiation der Medizinstudenten*, in: Jutta Sippel-Süsse u.a. (Hg.): *Ethnopsychanalyse 3. Körper, Krankheit und Kultur*, Frankfurt/Main 1993, S. 135, 143 und 137.
- 23 Gisela Schneider: *Über den Anblick des eröffneten Leichnams*, in: Rolf Winau, Hans Peter Rosemeier (Hg.): *Tod und Sterben*, Berlin-New York 1984, S. 189.
- 24 Ursula Streckeisen: *Die Medizin und der Tod. Über berufliche Strategien zwischen Klinik und Pathologie*, Opladen 2001, S. 192.
- 25 Helmers: *Tabu und Faszination*, S. 64.
- 26 Ebd., S. 67.
- 27 Vgl. Werner Rube: *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*, Stuttgart 1993, S. 113 ff.
- 28 Vgl. das in E. Bluhm, U. Wolff (Hg.): *Gottfried Benn. Eine Bilddokumentation*, München 1981, S. 41 ff. abgedruckte Obduktionsprotokoll Benns.
- 29 Hartmann: *›Morgue‹ und andere Gedichte*, S. 214.
- 30 Huber-Thoma: *Die triadische Struktur*, S. 23, 22 und 58.
- 31 Vgl. Allison: *Gottfried Benn's Medical Exotics*, S. 255 ff. Orths Buch wird auch bei Rube: *Provoziertes Leben*, S. 105, erwähnt.
- 32 Anna Bergmann: *Die Verlebendigung des Todes und die Tötung des Lebendigen durch den medizinischen Blick*, in: Elisabeth Mixa u.a. (Hg.): *Körper - Geschlecht - Geschichte. Historische und aktuelle Debatten in der Medizin*, Innsbruck-Wien 1996, S. 83.
- 33 Vgl. Claudia Maria Brugger, Hermann Kühn: *Sektion der menschlichen Leiche. Zur Entwicklung des Obduktionswesens aus medizinischer und rechtlicher Sicht*, Stuttgart 1979, S. 49 ff.
- 34 Streckeisen: *Die Medizin und der Tod*, S. 181.
- 35 Michael Sonntag: *Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, S. 66 f. und 60.
- 36 Giovanna Ferrari: *Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna*, in: *Past & Present*, 117 (1987), S. 50. Vgl. auch Streckeisen: *Die Medizin und der Tod*, S. 182 f.
- 37 ›Hier lehrt der Tod die Lebenden.‹ Der Satz steht im Präpariersaal des Anatomischen Instituts in Heidelberg; vgl. Hans Schadewaldt: *Was Leichen lehren - zur Geschichte der Sektion*, in: Carmen Thomas (Hg.): *Berührungsängste? Vom Umgang mit der Leiche*, 3. Aufl., Köln 1999 (zuerst 1994), S. 213.
- 38 Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, 6. Aufl., Frankfurt/M. 2002 (frz. 1963), S. 9.
- 39 Streckeisen: *Die Medizin und der Tod*, S. 178 f.
- 40 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 141.

- 41 Cay-Rüdiger Prüll: *Die Grundkonzepte der Pathologie in Deutschland von 1858 bis heute und der Fortschrittsbegriff in der Medizin*, in: *Gesnerus*, 52 (1995), S. 251.
- 42 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 158.
- 43 Helmers: *Tabu und Faszination*, S. 87.
- 44 Vgl. Brugger/Kühn: *Sektion der menschlichen Leiche*, S. 76. Hintergrund der Wortprägung ist die erste Sektion in Deutschland 1629 durch Werner Rolfink (1599–1673) in Jena.
- 45 Bergmann: *Die Verlebendigung des Todes*, S. 87.
- 46 Vgl. Streckeisen: *Die Medizin und der Tod*, S. 233 ff.
- 47 Philipp Sarasin: *Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den ›curiosités physiologiques‹*, in: Sarasin, Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1998, S. 429 f. und 433. »Nur die hingerrichteten Verbrecher imitierten das Sterben Christi wirklich« (S. 450).
- 48 Ferrari: *Public Anatomy Lessons*, S. 105.
- 49 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 209.
- 50 Vgl. Brugger/Kühn: *Sektion der menschlichen Leiche*, S. 94 f.
- 51 Fritz Strassmann: *Lehrbuch der gerichtlichen Medizin*, Stuttgart 1895, S. 190.
- 52 Hermann Schmidt: *Die Kaiser Wilhelms-Akademie für das militärärztliche Bildungswesen von 1895 bis 1910. Festschrift zur Einweihung des Neubaus der Akademie*, Berlin 1910 (ND Hildesheim u.a. 1995), S. 137.
- 53 Zur Biographie Orths, der 1902 die Nachfolge Virchows antrat, vgl. Hanns Lufft: *Die pathologische Anatomie in Göttingen unter Johannes Orth (1878-1902)*, Göttingen 1937, S. 5 ff.; zu seinem gefeierten und in fünf Sprachen übersetzten Anatomie-Lehrbuch S. 69 f.
- 54 Schmidt: *Die Kaiser Wilhelms-Akademie*, S. 21, 25, 29, 31 und 24.
- 55 Johannes Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik nebst Anleitung zur Ausführung von Obduktionen sowie von pathologisch-histologischen Untersuchungen*, 6. Aufl., Berlin 1900 (zuerst 1876), S. 3.
- 56 Das *Regulativ* ist bei Rudolf Virchow: *Die Sections-Technik im Leichenhause des Charité-Krankenhauses, mit besonderer Rücksicht auf gerichtsärztliche Praxis*, 4. Aufl., Berlin 1893 (zuerst 1876), S. 97 ff. abgedruckt. Diese Auflage hat Benn besessen; vgl. Allison: *Gottfried Benn's Medical Exotics*, S. 736. Zur institutionellen Position Virchows und seines Nachfolgers Orth vgl. Cay-Rüdiger Prüll: *Zwischen Krankenversorgung und Forschungsprimat. Die Pathologie an der Berliner Charité im 19. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch für Universitätsgeschichte*, 3(2000), S. 87–109.
- 57 Ernst Bumm: *Grundriss zum Studium der Geburtshülfe in achtundzwanzig Vorlesungen und fünfhundert-siebenundachtzig bildlichen Darstellungen*, 4. Aufl., Wiesbaden 1907 (zuerst 1902), S. 222.
- 58 Sarasin: *Der öffentlich sichtbare Körper*, S. 422.
- 59 Virchow: *Sections-Technik*, S. 48.
- 60 Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik*, S. 13.
- 61 Virchow: *Sections-Technik*, S. 97.
- 62 Helmers: *Tabu und Faszination*, S. 70.
- 63 Virchow: *Sections-Technik*, S. 94.
- 64 Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik*, S. 6. So auch Allison: *Gottfried Benn's Medical Exotics*, S. 262.
- 65 Sauder: *›Morgue und andere Gedichte‹*, S. 69.
- 66 Liewerscheidt: *Gottfried Benns Lyrik*, S. 17.
- 67 Allison: *Gottfried Benn's Medical Exotics*, S. 261.

- 68 Hartmann: ›Morgue‹ und andere Gedichte, S. 229.
69 Briesc: *Pathologie der Pathologie*, S. 65.
70 Virchow: *Sections-Technik*, S. 106 und 101.
71 Strassmann: *Lehrbuch der gerichtlichen Medicin*, S. 289.
72 Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik*, S. 6.
73 Vgl. Allison: *Gottfried Benn's Medical Exotics*, S. 270.
74 Virchow: *Sections-Technik*, S. 13, 100 und 98 f.
75 Helmers: *Tabu und Faszination*, S. 157 und 155.
76 Sauder: ›Morgue und andere Gedichte‹, S. 72.
77 Virchow: *Sections-Technik*, S. 103 f.
78 Ähnlich Sauder: ›Morgue und andere Gedichte‹, S. 73, und Allison: *Gottfried Benn's Medical Exotics*, S. 296 und 305.
79 Strassmann: *Lehrbuch der gerichtlichen Medicin*, S. 569.
80 Ivask: *Benn als Lyriker*, S. 107.
81 Vgl. etwa Brian Holbeche: *Gottfried Benn's ›Karyatide‹ in the Context of His Early Poetry*, in: *Seminar*, 16(1980), S. 109.
82 Böckmann: *Benn und die Sprache des Expressionismus*, S. 73.
83 Hartmann: ›Morgue‹ und andere Gedichte, S. 226. Ähnlich Ridley: *Gottfried Benn*, S. 34 und 65.
84 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 185.
85 Liewerscheidt: *Gottfried Benns Lyrik*, S. 24 f.
86 Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, hat die These vertreten, daß Benn die »Heiligung der Poesie« (S. 240) in »verhüllter« Form betreibe und »die »christliche« Struktur [...] ins unauffällige Sprachmaterial, vor allem in »Zeitadverbien« (S. 265) zurückziehe. Angesichts der Offensichtlichkeit religiöser Semantik ist der Kritik Rainer Rumolds (*Gottfried Benn und der Expressionismus. Provokation des Lesers; absolute Dichtung*, Königstein/Ts. 1982) zuzustimmen, daß statt dessen »eine höchst bewußt gehandhabte und als künstlerisches Verfahren gekennzeichnete Dialektik christlicher Motive und ihrer Säkularisation« (S. 93) vorliege.
87 Bergmann: *Die Verlebendigung des Todes*, S. 83.
88 Zu Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) Modell vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1974 (frz. 1967), S. 384 ff.
89 Virchow: *Sections-Technik*, S. 100.
90 Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik*, S. 6 f.
91 Virchow: *Sections-Technik*, S. 26.
92 Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik*, S. 121.
93 Natalie Binczek: *Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 30(2000), H. 117, S. 81.
94 Ridley: *Gottfried Benn*, S. 122 f.
95 Virchow: *Sections-Technik*, S. 105.
96 Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik*, S. 11 f.
97 Ebd., S. 12.
98 Ebd., S. 120.
99 Vgl. Michael Winkler: *Benn's Cancer Ward and George's Autumnal Park: A Case of Lyrical Kontrafaktur*, in: *Colloquia Germanica*, 13 (1980), S. 258–264.
100 Vgl. Werner Hahl: »Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke« von Gottfried Benn - eine Replik auf Goethes Elegie »Die Metamorphose der Pflanzen«?, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, 99 (1995), S. 19–36.

- 101 Liewerscheidt: *Gottfried Benns Lyrik*, S. 23.
- 102 Vgl. Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 178.
- 103 Eduard Sonnenburg: *Pathologie und Therapie der Perityphlitis (appendicitis simplex, perforativa, gangraenosa)*. Ein Lehrbuch für Aerzte und Studierende. 4. Aufl., Leipzig 1900, S. 328.
- 104 Sauder: »Morgue und andere Gedichte«, S. 76. Ähnlich Hartmann: »Morgue« und andere Gedichte, S. 225.
- 105 Streckeisen: *Die Medizin und der Tod*, S. 186.
- 106 Orth: *Pathologisch-anatomische Diagnostik*, S. 7.
- 107 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hg. von Renate Lachmann, Frankfurt/Main 1987 (russ. 1965), S. 359.
- 108 Vgl. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 112 ff.
- 109 Ferrari: *Public Anatomy Lessons*, S. 104.
- 110 Zu Benn und Bachtin vgl. auch Binczek: *Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre*, S. 84.
- 111 Sauder: »Morgue und andere Gedichte«, S. 76.
- 112 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 70.
- 113 Vgl. Hans Kügler: *Wort und Wirklichkeit im Frühwerk Gottfried Benns*, in: Kügler: *Weg und Weglosigkeit. Neun Essays zur Geschichte der deutschen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, Heidenheim 1970, S. 59, und Huber-Thoma: *Die triadische Struktur*, S. 34.
- 114 Fritz Munk: *Das Medizinische Berlin um die Jahrhundertwende*, hg. von Klaus Munk, 2. Aufl., München u.a. 1979 (zuerst 1956), S. 79. Zu Bumm vgl. den Nekrolog von [Walter] Stoeckel: *Ernst Bumm* †, in: *Zentralblatt für Gynäkologie*, 49 (1925), S. 177–188.
- 115 Vgl. die bei Ludwig Greve: *Gottfried Benn 1886–1956. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. 1986* abgedruckte Bescheinigung vom 1. Juli 1910, daß der »scand. med. Benn l. . . 18 Kreißende in Gegenwart des Lehrers (Assistenzarztes) selbständig entbunden hat« (S. 28).
- 116 Bumm: *Grundriss zum Studium der Geburtshilfe*, S. 228.
- 117 Huber-Thoma: *Die triadische Struktur*, S. 26.
- 118 Bumm: *Grundriss zum Studium der Geburtshilfe*, S. 222.
- 119 Ebd., S. 420 und 421 f.
- 120 Schmidt: *Die Kaiser Wilhelms-Akademie*, S. 32.
- 121 Georg Winter: *Robert v. Olshausens wissenschaftliches Lebenswerk*, in: *Zeitschrift für Geburtshilfe und Gynäkologie*, 77 (1915), S. 683. Vgl. auch W. Pritze, A. Ebert: *Robert von Olshausen (1835–1915), Wegbereiter der operativen Gynäkologie*. 5. Mitteilung zur Geschichte der Berliner Gesellschaft für Geburtshilfe und Gynäkologie, in: *Zentralblatt für Gynäkologie*, 115 (1993), S. 291–296.
- 122 Robert Olshausen: *Ueber intrauterine Behandlung, vorzugsweise mittels der Curette*, in: *Verhandlungen der Berliner Medizinischen Gesellschaft*, 25 (1894), S. 223.
- 123 Bumm: *Grundriss zum Studium der Geburtshilfe*, S. 715.

Nathalie Baumann

Die Literatur war Jazz geworden

*Hans Janowitz' »Jazz«-Roman als polyphones Stimmungsbarometer
der zwanziger Jahre*

»Es war die Zeit des ›Bubikopfes«, es war die Zeit des ›kurzen Rockes«, der ›fleischfarbenen Strümpfe«, es war die Zeit der fortgelaufenen Söhne und entführten Töchter, es war die Zeit, da die Vaterländer, statt Gut und Blut von ihren armen Teilnehmern zu fordern, wie in den mörderischen Jahren 1914–1918 (da man fürs Vaterland nicht nur sterben durfte, sondern auch morden mußte), sich mit dem Hab und Gut der dem Weltkrieg entronnenen Steuer-subjekte zufrieden gaben, es war die Zeit, da die Radiowellen, [...] täglich dichter und dichter den Erdball umspülten, ein Wellenbad, dessen Wirkung auf die Konstitution des Patienten damals noch ganz ungewiß war, es war die Zeit des ersten Zeppelinfluges über den Atlantischen Ozean, die komische Zeit, da die ›Vereinigten Staaten von Europa‹ noch Utopie schienen und als Phantasie idealistischer Träumer von den sogenannten Realpolitikern belächelt wurden [...]«¹

So stellt sich der 1927 in Berlin erschienene *Jazz*-Roman von Hans Janowitz einen Rückblick auf die zwanziger Jahre vor. Dieser beispiellos dichte Auftakt der Geschichte über »Lord Punchs Jazz-Band-Boys« vermittelt einen Eindruck der Vielschichtigkeit des Romans, dessen erklärtes Ziel es ist, die Gesetze der Jazzmusik auf die Literatur zu übertragen. Die Handlung hier kurz zusammenzufassen, kommt also dem Versuch gleich, ein Stück Jazzmusik in Worten zu erläutern. Das Geschehen, aufgesplittert in zahlreiche spannungsgeladene Episoden, wird musikalisch umrahmt von fünf jungen Herren, die unterschiedlicher nicht spielen könnten: der Exzentrikclown Punch, der wegen Seekrankheit untaugliche Matrose Toby, der neapolitanische Barde Tino, der verarmte Lord Henry und als Dirigent der schlaksige, o-beinige Siegi. Aus Janowitz' Zaubermantel entspringen überdies sämtliche exaltierte bis verrückte Stilfiguren der Zeit und fügen sich schließlich – um es nunmehr in musikalischen Termini durchzuspielen – auf Biegen und Brechen zu einer Bigband zusammen. Im überaus heterogen arrangierten Orchester kreischt die unberechenbare Hysterikerin Mme Mae R., hält der Alkohol und Zigaretten verdammende Gesundheitsapostel Mr. Roberts seine Standpauke und haucht die nachtaktive Animierdame unmoralische Angebote ins neuerdings elektronische Mikrophon. Nicht zu vernachlässigen sind die nach Rache dürstende *Femme fatale* (Frau von St. Clair) und der rasende Mörder-Maler *Astragalus*, welche dem Konzert eine entsprechend düstere Note geben. Unnötig, darauf hinzuweisen, daß hier kein harmonisches

Stück ertönt, nein, »es war die Zeit eben dieser grellen Dissonanz, aufgewühlter Kontraste, [...] kurz: das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz, [...]« (S. 10)

Einklang herrscht selten: Lord Henry liebt Mme Mae R., Mme Mae R. liebt das Abenteuer, »So-Etwas«² liebt den kettenrauchenden Eintänzer Arpäd, Arpäd liebt (und lebt) die Vergangenheit, der Würfelmensch Astragalus liebt es, tote Frauen zu malen. Jene, auf die er ein Auge geworfen hat, Mme Mae R., aber kann diese seine Leidenschaft beim besten Willen nicht teilen, verkörpert sie doch wie keine im Roman die pure Lebenslust. Die verliebten Geigenklänge erreichen selten ihr Zielobjekt. Es kommt aber durchaus vor, daß jemandem der Marsch geblasen wird. Auch auf den zeitgenössischen Kritiker Paul Leppin scheint die Vielfältigkeit der Janowitzschen Jazz-Gesellschaft Eindruck gemacht zu haben: »Kapriziös, eigenwillig, betäubend ist dieses Buch, das unsere Zeit und ihr Tempo mit ungezogener Grazie schildert. [...] Die buntgemischte Gesellschaft der Nachtlokale, Eintänzer, Animierfratzen, Hochstapler, Perversen, huscht im Zerrbild einer Art Handlung an uns vorüber, deren Struktur mit wohlherzogener Absicht durch widerspenstige Motive gehemmt, synkopisch durchbrochen nach hundert Abweichungen und Nebenschritten zu dem verwirrenden Chaos der Begebenheiten aufsteigt.«³

Der anfangs zitierte Bericht über den »Zeitgeist« demonstriert unmißverständlich, daß sich der Roman nicht damit begnügt, eine »Jazzpièce« nachahmen zu wollen. Vielmehr bedient sich Janowitz verschiedenener – auch außerliterarischer – Genres. Das Resultat ist eine Collage, montiert aus einer Kriminalgeschichte, einem politischen Manifest, einer Zeitchronik, wie sie etwa über den Rundfunk zu hören sein könnte, und eben – dem Jazz. Dabei wird dessen vielgestaltige Semantik, so wie sie im Roman enthalten ist, noch aufzudröseln sein. Nur der Krimi hat einen Plot, und der ist schnell erzählt: Die berechnende Frau von St. Clair erkennt die dunkle Seite des Künstlers Astragalus und instrumentalisiert ihn in ihrem Bestreben, jene Frau, die ihr den Mann ausgespannt hat, zu beseitigen. Es handelt sich dabei um Mme Mae R., welche beinahe der Kunst willen zum Opfer gefallen wäre. An ihrer Statt fällt »So-Etwas« der »Lustwut eines Narren zum Opfer« (S. 173). Nicht zufällig erinnert das Motiv der Instrumentalisierung eines Wahnsinnigen an den Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari*, für welchen Hans Janowitz und Carl Meyer das Drehbuch verfaßten.⁴ Frau von St. Clair darf als weibliches Alter Ego des größtenwahnsinnigen Direktors einer Nervenheilanstalt betrachtet werden. Während Caligari jedoch seinen somnambulen Patienten aus wissenschaftlichem Ehrgeiz zum Morden schickt, überläßt die frustrierte Frau von St. Clair ihren »Schützling« und sein Opfer aus Vergeltungsgründen ihrem Schicksal.

Janowitz' politisches Programm, das der *Jazz*-Roman verkündet, sieht ein vereintes Europa nach amerikanischem Vorbild vor. Der Offizier aus dem Ersten Weltkrieg verachtet unter dem Eindruck von Karl Kraus und dem Tod

seines Bruders Franz in der Isonzoschlacht 1917 nunmehr den Krieg. Die Grundlage für einen stabilen Frieden und eine demokratische Ordnung auf dem Kontinent sieht er am ehesten in der paneuropäischen Idee realisiert.⁵ Mit Janowitz hofft der fiktive Lord Henry, indem er den Baumeister von Pan-Europa, Graf von Coudenhove-Kalergi, zitiert: »Die Utopie von heute ist die Realität von morgen, I. . I.« (S. 81) Was die Berichterstattung über die Zeitphänomene angeht, die in Fülle in den Roman hineinfließen, so sollen diese im ersten Teil eingehend betrachtet werden. Der *Jazz*-Roman wird vor der Kulisse der sich in den zwanziger Jahren innerhalb kürzester Zeit vollziehenden Entwicklungen im technischen, medialen und kulturellen Bereich vorgeführt werden. Wir begegnen dabei abgeschnittenen Zöpfen, freigelegten Knien, arbeitslosen Husaren, unkalkulierbaren Radiowellen und weiteren neumodischen Erscheinungen. Diese sollen mit Hilfe des *Jazz*-Romans in einen Zusammenhang gebracht werden, wobei einer gewissen Tendenz zur Oberflächlichkeit, bzw. Sprunghaftigkeit zugunsten einer Unterlegung des Themas mit der zweckdienlichen »Hintergrundmusik« nachgegeben wird. Es wäre nicht im Sinn der Romanvorlage, deren Mißklänge zu harmonisieren und den »wilden Unfug im Ordnungsbereich« (S. 10) mit einer allzu starren Gliederung zu sanktionieren. Bereits diese erste Etappe kommt nicht ohne den Jazz – in seiner ganzen damaligen Bedeutungsfülle – aus. Im zweiten Teil erfolgt ein »Hörtest« mit der Frage nach der Ausprägung der Jazzmusik in der Weimarer Republik. Weiter soll erläutert werden, wie der Jazz-Sound in den Roman hineinspielt, bzw. welche Mittel sich Janowitz bedient, um seinen Text zu verjazen. Was stellt die Synkope in und mit der Romanwelt an? Warum verliert der Erzähler-Dirigent bisweilen seinen Taktstock, treibt folgedessen im Orchester der »verrückte Jazzwirbel« (S. 154) sein Unwesen und schließlich die Handlung voran? Und: Warum gucken die Frauen zunehmend nach dem Saxophonspieler statt nach dem Tangogeiger hin?⁶ Schließlich findet im dritten und letzten Teil, auf den Roman abgestützt, eine Gegenüberstellung des »tumulte noir« (Jazz) und seiner von ihm verursachten und begleiteten Umtriebe mit dem Karnevalstreiben statt. Kommt es denn von ungefähr, daß die Turbulenzen des *Jazz*-Romans in der Nacht vom Blauen Montag auf den Faschingsdienstag – angepeitscht durch den »herzerschütternden und zwerchfellerschütternden« (S. 154) Lauf von Punks Saxophon – ihren Höhepunkt erreichen?

1. Die »Roaring Twenties« oder Jazz Age in Berlin. - Jazz erschien 1927 im Verlag »Die Schmiede«, und somit durfte er gerade noch auf die relativ kaufkräftige Kundschaft der »goldenen« Zwanziger hoffen. Die Phase zwischen 1924 und 1927/28 war nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht vergoldet. Der Jazz-Fachmann Horst H. Lange kürt Berlin für die besagte Zeitspanne zur »turbulentesten und interessantesten Stadt Kontinentaleuropas«, welche gemäß zeit-

genössischen Experten im Bereich der Kunst und Vergnügungen Paris überflügelt habe.⁷ Wolfgang Kaschuba beschreibt das Berlin der zwanziger Jahre als einen »melting pot« verschiedenster Strömungen, als einen Ort des stetigen Wandels, der Heterogenität und Zerrissenheit. Weil diese Stadt im europäischen Vergleich bereits früh und umfassend »elektrifiziert« war, nennt er sie an anderer Stelle »Elektropolis«.⁸ Was hat Janowitz angesichts solch glamouröser Bedingungen dazu veranlaßt, den hauptsächlichen Schauplatz des *Jazz*-Romans nach Paris zu verlegen? Auf diese Frage wird noch zurückzukommen sein.

Was geschah denn auf der sozio-politischen Bühne vor und in der Entstehungszeit des Buches und nährte die Ausgestaltung des zwielichtigen Milieus, bzw. der zum Teil bizarren Romanfiguren? Im Dezember 1918 wurde im Deutschen Reich die polizeiliche Vorzensur aufgehoben. Nun konnte ungezügelter Erotik versprüht werden. Kabarets, Nackttanzlokalitäten, Bars und dergleichen mehr begannen in der Folge – insbesondere in der »Riesenstadt Berlin«⁹ – zahlreich die Straßen zu säumen. Was das *Reich* anbelangt, so wurde dieses 1918 zwar zur Republik, erhielt aber mit Friedrich Ebert im Februar 1919 seinen ersten *Reichs*präsidenten und im August desselben Jahres eine *Reichs*verfassung.¹⁰ Trotz der viele Lebensbereiche umfassenden Aufbruchstimmung konnte sich die junge Demokratie nicht von den »Altlasten« der Vorkriegszeit befreien, was etwa in der umstrittenen Begrifflichkeit des neuen Staatswesens zum Ausdruck kommt. Dasselbe Phänomen läßt sich für die europäische sublimierte Variante des Jazz beobachten, welcher sich ebenfalls als eine Hybride aus Tradition und »letztem Schrei« gebärdete. Im *Jazz*-Roman wird die alte Welt in der neuen vom Eintänzer Arpád verkörpert, einst österreichisch-ungarischer Berufsoffizier, der nach dem Ersten Weltkrieg arbeitslos geworden war und nun – auf dem neuesten Stand der Tanzmode – vergnügungssüchtige Damen übers Parkett schiebt. Der soziale Abstieg schmerzt den von den Bolschewiken enteigneten Adligen tief, was in seinem stolzen, mit »mondänem Ekel« (S. 38) überzogenen Gesicht trefflich zum Ausdruck kommt. Wohl oder übel muß er die beckenkreisenden Tanzstile der Zeit beherrschen, dabei stünde ihm in seiner aristokratischen Eleganz ein alteuropäischer Standardtanz um so vieles besser. Arpád, der den Kriegsverlierer repräsentiert, war nicht der einzige seines Schlags. Eine Analyse der zeitgenössischen Unterhaltungsmedien ergibt, daß der Typus des schwermütigen kakanischen Husars quer durch die damalige Kulturlandschaft galoppierte. Da gibt es etwa einen österreichischen Film von 1926 mit dem Titel *Seine Hoheit, der Eintänzer*, bei dem Karl Leiter Regie führte, den 1930 von Trude Hesterberg interpretierten Schlager *Lieber kleiner Eintänzer* und einen 1929 komponierten Tango mit dem Text von Julius Brammer. Der Refrain des letzteren lautet: »Schöner Gigolo, armer Gigolo, denke nicht mehr an die Zeiten, wo du als Husar, goldverschnürt sogar, konntest durch die Straßen reiten! Uniform passée, Liebchen sagt: Adieu! Schöne Welt,

du gingst in Fransen. Wenn das Herz dir auch bricht, zeig' ein lachendes Gesicht, man zahlt und du mußt tanzen!« Das Schicksal der nach dem Krieg entstandenen Republiken, den Ballast der Vergangenheit mit sich herumzutragen, teilten viele ihrer Bürger. So manche trauerten dem guten alten »Reich« nach, in dem Abstammung und Rang noch etwas galten.

Nichtsdestoweniger fielen im Editionsjahr des *Jazz-Romans* (1927) etliche alte Zöpfe zugunsten der Bubiköpfe, um es mit Janowitz in Form einer Synekdoche auszudrücken. Die folgenden flüchtigen Einblendungen von Begebenheiten aus diesem schillernden Jahr sollen als »Amuse bouche« von jenem Amalgam künden, welches der Erzähler meint, wenn er ausruft: »Die Welt war nicht gerade Caligari, aber Jazz war sie geworden, gründlich Jazz geworden. Und ich habe nun zu erzählen, wie das war, damals, da die Welt, gewissermaßen im ersten Anlauf schon ihr Ziel erreichend, Jazz geworden war.« (S. 12) Die Dynamik, die in dieser temporeichen Epoche steckte und welche zum Überbordenden, Durchgedrehten tendierte, konnte sich im Jazz und in seinen Tänzen entladen. Der »Blitzableiter« Jazz kanalisierte den Energieüberschuß und dämpfte zersetzende Sprengkräfte vorerst ab. Noch tauchten mordlustige »Caligaris« nur vereinzelt auf. Wenden wir nun also den Scheinwerfer auf das Jahr 1927. Während in diesem Martin Heideggers *Sein und Zeit* erschien, das er fernab vom Großstadtlärm in badischer Abgeschlossenheit verfaßt hatte, und der sonst zivilisationskritische Hermann Hesse einen Versuch machte, in seinem *Steppenwolf* die »hohe« Kultur mit der Unterhaltungskultur zu versöhnen, brodelte es in den Metropolen Europas wie im fiktiven Tanzsaal des »Château d'Or«. Ist es denn ein Zufall, daß im selben Jahr Wilhelm Reichs *Die Funktion des Orgasmus* Freud und Leid provozierte, Charles Lindbergh flugs den Atlantik überquerte – und wie übrigens die Roman-Combo »Lord Punks Jazz-Band Boys« in Paris landete –, der nach Lindbergh benannte Tanz Lindy Hop der Legende nach entstand,¹¹ und Max Schmeling Europameister im Boxen wurde? Hinzu kam die Gründung der »Comedian Harmonists«, welchen Horst H. Lange einen »guten Jazzgesang« zugesteht,¹² und in den Lichtspielhäusern lief der Film *The jazz singer*, der in den USA die Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm einläutete. Der deutsche Rundfunk strahlte 1927 bereits amerikanischen Jazz aus,¹³ und in Berlin wurde Ernst Kreneks verwegene Jazz-Oper *Jonny spielt auf* uraufgeführt.

In diesem »Kabinett der Moderne« stehen also ein stadtflüchtiger Denker, ein kompromißbereiter Dichter, ein einfallsreicher Psychoanalytiker, ein ambitionierter Postflieger, ein international bekannter Profisportler, sechs singende »Jazz-Band-Boys« und schließlich ein schwarz angemalter weißer Schauspieler, der den »Jonny« wiedergab.¹⁴ Nicht zu vergessen die von den einen herabgewürdigte und von den anderen hochgejubelte, zeitgenössische Infrastruktur: der Rundfunk,¹⁵ das Grammophon, das elektronische Mikrophon und schließ-

lich der Tonfilm. Was die Welt also 1927 unter anderem fortbewegte, sind im konkreten und übertragenen Sinn Wellen. Auch der Erzähler des *Jazz*-Romans verwendet die Wellenmetapher in der anfänglich zitierten Berichterstattung. Die launenhafte Mme Mae R. folgt dem Ruf der ebenso unberechenbaren Radiowellen und reist überstürzt von London nach Paris, nachdem sie »Lord Punks Jazz-Band-Boys« auf der »Pariser Welle« gehört hat.¹⁶ Der Siegeszug des Radios manifestierte sich wiederum im deutschen Liedgut, was etwa am Beispiel des Foxtrotts *Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne* von 1925 veranschaulicht werden kann. Im Text von *Wauwau* findet sich folgende Stelle: »Sie und er als ihr Zimmerherr, suchen Wellen nun kreuz und quer. Sie dreh'n zusammen am Radiophon, Paris berauscht sie schon. Plötzlich, da sind zum Greifen nah, Wellen aus Zentralafrika, und ganz entsetzt kommt sie knapp, unverhofft bis zum Kap der guten Hoffnung hinab.«

In dieser Zeit wurde auch das Grammophon für eine breitere Schicht erschwinglich, wodurch die Schallplattenauflagen immens stiegen.¹⁷ Die Verbreitung von Liedern wurde durch Rundfunk und Grammophon erheblich beschleunigt, so daß in der Weimarer Republik zwischen 1924 und 1932 circa 2600 Schlager entstanden, fünfmal mehr als in vergangenen Jahrzehnten.¹⁸ Auch kam das elektronische Mikrophon erstmalig zur Anwendung,¹⁹ was uns zu den nächsten Wellen führt. Die »Jazz-Band-Boys« mischen mit ihrem Spiel den Tanzsaal auf: »Die Szene spielt in der Loge fünf des »Château d'Or«, die wilden Wellen, die der Wirbel da unten schlug, trugen hier herauf nur ihre zerstäubten Tropfen und Schaumkronen.« (S. 109) Mister Douglas R. und sein Anwalt Dr. Currel sitzen des stillen Beobachtens halber fernab vom wilden Geschehen. Nur ab und an werden sie vom nunmehr verstärkten spritzigen Saxophon »angejazzt«.

Das Leitmotiv der Wellen führt uns unweigerlich zu den rasant sich ablösenden Modetänzen, deren Chronologie als nächstes beleuchtet wird. 1920/21 eroberte der »Shimmy« mit seinen Zitter- und Wellenbewegungen des Oberkörpers das europäische Tanzparkett. 1925/26 führte Josephine Baker den Charleston ein, bei welchem das tanzfreudige Publikum trotz europäischer Sublimierung der Bewegungen ebenfalls vibrierte. Auch die Ablösung²⁰ durch den »Black bottom« versprach keine Beruhigung der wogenden Brandung. Hoch über den Wellen positioniert sich schließlich der Lindy Hop, ist er doch angeblich die tänzerische Nachahmung des Riesensprungs Lindberghs über den Atlantischen Ozean. Mit der Ehre derer, die wellenförmig tanzten, konnte es nicht weit her sein. Hans Siemsen, Filmkritiker der *Weltbühne*, sinnierte 1921, mit einem »angejazzten« Kaiser wäre die Welt friedlicher verlaufen: »Er [der Jazz. N.B.] ist so völlig würdelos. Er schlägt jeden Ansatz von Würde, von korrekter Haltung, von Schneidigkeit, von Stehkragen in Grund und Boden. Wer Angst davor hat, sich lächerlich zu machen, kann ihn nicht tanzen. Der deutsche Oberlehrer kann ihn nicht tanzen, der preußische Reserveoffizier kann ihn nicht tanzen.

Wären doch alle Minister und Geheimräte und Professoren und Politiker verpflichtet, zuweilen öffentlich Jazz zu tanzen! Auf welcher fröhlichen Weise würden sie all ihrer Würde entkleidet! [...] Hätte der Kaiser Jazz getanzt – niemals wäre das alles passiert!«²¹ Ganz im Sinne Siemensens verschreibt der Erzähler des *Jazz-Romans* eine »radikale Verjüngung der Welt durch blühenden Unsinn!« (S. 12). Hermann Hesse gibt seinen »Steppenwolf« Harry Haller jedenfalls auf das Risiko hin, daß dessen Ehre an der Garderobe hängen bleibt, der Tanzfläche preis. Vormals zutiefst angewidert von »amerikanischen Massenvergnügungen«, entdeckt er unter anderem im Foxtrott seine zweite Seele: »Ein neuer Tanz, ein Foxtrott, eroberte sich in jenem Winter die Welt, mit dem Titel ›Yearning‹. Dieser Yearning wurde einmal ums andre gespielt und immer neu begehrt, alle waren wir von ihm durchtränkt und berauscht, alle summten wir seine Melodie mit. Ich tanzte ununterbrochen, mit jeder Frau, die mir eben in den Weg lief, [...]: von allen entzückt, lachend, glücklich, strahlend.«²²

Auf dem Programm der Zeit steht bei Janowitz nicht nur der Jazz, sondern auch die *Verwilderung* im positiven Sinne. Das Motiv der *Wildheit* löst einen Kameranachschwenk vom Roman über die Biografie des Autors hin zum »Ursprungs-ort« des Ausbruchs ins Ungezügelterte aus, zum »West-Westen«: »[...] es war die Zeit der wilden Kindereien, Schattenwürfe nur der tragischen Verwilderungen, die noch bevorstanden, es war die Zeit der wilden Freude an wilder Lausbüberei, [...]« (S. 10; Hervorhebungen N.B.)²³ 1921 gründete Trude Hesterberg in Berlin die »Wilde Bühne«,²⁴ für welche Janowitz Regie führte und auch seine *Asphaltballaden* verfaßte. Im *Lied einer Nachtgestalt* heißt es: »Nu mach keen Theater! – Bin'n Kind aus Berlin! – Asphalt heeßt mein Vater – meine Mutter Benzin.«²⁵ Sowohl Jazz(tanz) als auch Asphalt sind amerikanische Exportprodukte, welche in der Folge das »alte« Europa wirtschaftlich und kulturell enger an die »Neue Welt« gürten sollten. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden schwarze Militärorchester nach Europa – und speziell in die Weimarer Republik – entsandt, um mittels der Jazzmusik das Ansehen der Siegermacht USA aufzupolieren.²⁶ Die Straßen Berlins wurden teilweise bereits im Jahre 1882 durch afroamerikanische Arbeiter asphaltiert.²⁷ Und schließlich rollte auch das Automobil im »Wilden Westen« vom Förderband und in Europa ein. Die Jazz-Band-Boys begeistert die Freiheit und Unabhängigkeit verheißende Fahrt über den glatten Boden. Ihr Manager schenkt ihnen Roller, »richtige Roller, auf denen sie in langer Reihe über die Asphaltfläche jagten« (S. 82). 1925 führte die Afroamerikanerin Josephine Baker mit ihrer »Révue nègre« den »danse *sauvage*«, oder »Charleston«, in Paris erstmals auf, ein Jahr später tourte sie nach Berlin. Bis heute symbolisiert dieser namentlich *wilde* Tanz aufgrund seiner ungestümen Bewegungen der Extremitäten die zwanziger Jahre schlechthin. Jazz, Jazztanz oder Asphalt: An die vorderste Front wurden jeweils Afroamerikaner geschickt, um den Boden für das Einrollen des »American way of life« vorzubereiten.

Dieser verhiel jedoch nicht nur ein individuell maßgeschneidertes »Anything goes« sondern auch den Fordismus, Prototyp der Fließbandarbeit und Synonym für die serielle Massenproduktion. Cornelius Partsch streicht Parallelen zwischen der Jazzmusik, den zugehörigen Modetänzen und dem fordistischen Arbeitsmodell heraus. Auf der einen Seite gleichförmig ratternde Maschinen und auf normierte Sequenzen getrimmte Fabrikarbeiter, auf der anderen austauschbare Revuegirls, welche simultan ihre Beine hochschwingen vor dem Hintergrund einer »maschinösen stampfenden Jazzmusik«²⁸ – eine Tendenz zum Einförmigen ist nicht von der Hand zu weisen. In der Tat ist der Zweck der Revue ein möglichst ästhetisch ausfallendes »Gruppenbild« für die Zusehauer, individuelle Besonderheiten stören nur den Gesamteindruck. Bleibt zu hoffen, daß die Zeilen des marxistischen Bertolt Brecht der Ironie nicht entbehren, wenn er meint: »Ich glaube: Die Oberfläche hat eine große Zukunft [...]. Ich freue mich, daß in den Varietés die Tanzmädchen immer mehr gleichförmig aufgemacht werden. Es ist angenehm, daß es viele sind und daß man sie auswechseln kann.«²⁹ In einem Text von 1924 mit dem etwas despektierlichen Titel *Gebrauchsmusik* macht Theodor W. Adorno aus seiner Beurteilung zeitgenössischer Modetänze keinen Hehl: »Die Gleichheit der Rhythmen wirkt nur mehr als Symbol für die Gleichheit abgeschliffener Individuen, die stumm mechanischen Gesetzen dienen, und vergebens trachtet ihr Lärm, über die Leere des Dazwischen hinauszudringen.«³⁰ Kurt Tucholsky zieht wiederum explizit eine Verbindungslinie von der Vergnügungs- zur Arbeitswelt: »Ihre Musik klappt im selben Takt wie die Schreibmaschinen, die das Publikum vor zwei Stunden verlassen hat, [...], und ihr Tanz ist der ums goldene Kalb. Jazz Band ist eine Fortsetzung des Geschäfts mit anderen Mitteln ... [...].«³¹ Das vergnügungssüchtige »Bürofräulein« lief quasi rund um die Uhr Gefahr, der Abstumpfung anheimzufallen, sei es vor ihrem Arbeitsgerät, sei es aufgrund der monotonen allabendlichen »Stampferei«. Die Kritik am Jazz als Begleitmusik der Vermassung des Publikums greift jedoch zu kurz und läßt die für den Jazz typische Improvisation bzw. die Jamsession außer acht.³² Es ist richtig, daß vormals musikunwürdige Elemente wie etwa der gleichmäßige »Sang der Maschinen«³³ im Jazz Beachtung fanden. Ist diese Tendenz jedoch nicht eher als subversiver Akt gegen die bürgerliche Auffassung von Musik zu lesen denn als musikalische Industrialisierung? Ging es nicht eben darum, die bürgerlichen Konventionen bezüglich Melodie, Harmonie und Konzert zu unterminieren, wie dies bereits der Brütismus und der Dadaismus praktiziert hatten? Weder marschiert das Personal des *Jazz*-Romans im Gleichschritt, noch kann der Handlungsstrang – Henry Ford zum Trotz – über ein Fließband hin zu einem berechenbaren Endprodukt abgefertigt werden. Zu viele kapriziöse Figuren stören den geregelten Herstellungsprozeß.

Am einen Pol das neomodische Amerika – am anderen Sowjetrußland: Daß das Gefüge der Weltordnung zusammengebrochen ist, neue politische und wirt-

schaftliche Verbindungen erst am Entstehen sind und daß es unüberwindbare weltanschauliche Gräben gibt, protokolliert der Erzähler wie folgt: »[...] es war die Zeit der historischen Dissonanzen zwischen Ost und West: das erste Jahrzehnt des Kommunismus in Rußland war bald überstanden, eine neue Menschheit war unter den Sowjets in der einen Welthälfte herangewachsen, streng abgegrenzt vom bürgerlichen Westen des verarmten, zwieträftig gespaltenen Europa, vom West-Westen des über und über vergoldeten Amerika, eine Kluft von noch nie erlebter Tiefe war aufgerissen zwischen den beiden Hälften der Menschheit, [...]!; diese Dissonanz zwischen Ost und West klang grell durch alles Leben der Erde, [...]!« (S. 9 f.) Die politischen Gegenströmungen der Zeit werden mittels einer musikalischen Metapher umrissen: Die Welt ist nicht mehr eine harmonische, ganzheitliche Komposition, sie ist unstimmig, dissonant geworden. Der Unterton verrät außerdem ein leichtes Unbehagen gegenüber der west-westlichen Kultur und ihrem nach Osten ausgerichteten »Sprühregen«: Nicht alles, was glänzt, ist echtes Gold.

Wo ist Hans Janowitz mit seinem Projekt literaturgeschichtlich einzuordnen? Wie fügt er sich in die deutsche Literaturszene der zwanziger Jahre ein? Es sind bereits die Stichworte »Bruitismus« und »Dadaismus« gefallen, deren Vertreter sich auf einen Flirt mit dem Jazz einließen.³⁴ Das Ziel der Dadas war eine Einebnung der Grenzen zwischen der »niedereren« und der »hohen« Kultur mit dem Resultat einer umfassenden Verjüngung der Gesellschaft. Im *Jazz*-Roman wird dementsprechend die Zeitdiagnose »radikale Verjüngung der Welt durch blühenden Unsinn!« (S. 12) gestellt. Schon die Dadaisten gestalteten die Unausgeglicheneheit und Verrücktheit ihrer Zeit mit synkopischen Rhythmen aus. Synkopen bieten sich insofern als Repräsentanten dafür an, als sie die (metrische) Ordnung stören: Sie verschieben bzw. verrücken den (musikalischen) Akzent.³⁵ Der *Jazz*-Roman wird geradezu von ordnungszertrümmernden Synkopen strukturiert, wenn denn noch von einer Struktur gesprochen werden kann, was der Erzähler selbst ungeniert tut: »[...] der Weg, auf dem man Jazz-Band-Boy wird, hat eine synkopische Struktur zur Voraussetzung. In seiner charakteristischen, plötzlichen Windung gleicht er dem Weg, den der – allen Zeitgenossen so teure – Saxophonklang zu nehmen pflegt. Kinder, die zu Jazz-Band-Boys geboren sind, tragen schon das Mal des musikalischen Purzelbaumes auf der Stirn: sie bilden einen geheimen Orden, der die Synkope im Wappen und schlimme Töne im Schilde führt.« (S. 27) Cornelius Partsch definiert als charakteristische Merkmale bürgerlicher Kultur die Organizität und die Subordination der Teile unter ein Ganzes.³⁶ Janowitz »musiziert« also insofern dadaistisch oder auch avantgardistisch, als er in seiner »Jazzpièce« die »Taktgestaltung« bürgerlicher bzw. realistischer Literatur untergräbt und um die von den Dadaisten und Bruitisten zu musikalischen Ingredienzen erhobenen Elemente Dissonanz und Lärm erweitert: »Ich bin mir dessen bewußt, alles ein wenig oberflächlich und eigenwillig geschildert zu haben, wobei ich

gegen das epische Gesetz: die Charaktere im Geschehen zu exponieren, nicht eigentlich die Figuren der Handlung zu »schildern«, manch ein Verstoß gemacht habe, den mir Romanciers von Beruf nicht leicht verzeihen werden. [...] Andere Gesetze, so glaube ich, walten über diesem Buche, so wie über einer Jazzpièce andere Gesetze walten als über einer Sonate für Klavier und Geige.« (S. 36 f.) Nicht nur dadaistische Künstler ordneten rückblickend auf die Zeit der Weimarer Republik »Jazz« und »Dada« demselben Diskurs zu.

Doch begeben wir uns nun an einen spürbar nüchterneren Schauplatz. Der *Jazz*-Roman treibt in vielerlei Hinsicht in der literarischen Strömung der »Neuen Sachlichkeit«. Als kühle Antwort auf den Expressionismus nährte sich diese geradezu vom gewaltigen Modernisierungsschub. Die neuesten »Moden« wurden sowohl inhaltlich als auch formal – etwa durch die Technik der Montage – literarisiert, wobei sich das Interesse ausschließlich auf das Diesseits richtete.³⁷ Cornelius Partsch liest den *Jazz*-Roman als eine Parodie auf den neusachlichen Stil der Reportage.³⁸ Tatsächlich entpuppt sich der Erzähler als eine Art »rasender Reporter« in einer temporeichen Zeit. Dieses Vorwärtstreibende oder auch Ungeduldige ist charakteristisch für den *Jazz*-Roman, und in dieser Hinsicht entfaltet er auch deutlich seine multimediale Anlage. Die Schauplätze dieser »Episodenliteratur« wechseln ähnlich abrupt wie der filmische Szenenwechsel wie die neueste Jazznummer wie der dazugehörige Tanz. Auch die Mobilität treibt rasch voran, und mit ihr die mehr oder weniger elektrisierten Zeitgenossen. Die Jazz-Band-Boys feiern mit ihren neuen Rollern den Asphalt und ihre musikalische Freiheit. Der pulsierende Rhythmus der Eisenbahn³⁹ heizt Lord Henry's Durchblutung an, so daß er unvermittelt den Schienenstrang-Foxtrott abtanzt: »Die Melodie des eisernen Geratters auf dem Schienenstrang machte Henrys in Tanzrhythmen pulsierendes Blut immer mehr schäumen, die Beine fliegen, die Arme fuchtelten, – Lord Henry war, zu seinem Glück, ganz allein in dem Coupé und seine gelinde Raserei, die zu einem Steptanz answoll, konnte nur an Plüschkissen und tapezierte Wände, nicht auch an mitreisende Gemüter stoßen, l. . l.« (S. 15) Pulsierend gebärdet sich nicht nur das äußere Leben – auch der menschliche Organismus reagiert auf die beschleunigte Zeit. Die Differenz zwischen Verrücktheit im pathologischen Sinne und Ausgefallenheit scheint sich an der Gelegenheit zur »Entladung« zu entscheiden. Obwohl das weich ausgestattete Coupé Lord Henry's hier als Gummizelle fungiert, geht der britische Aristokrat noch als Exzentriker durch. Nicht so hingegen der wahnsinnige Mörder-Maler Astragalus, der seine Überspanntheit schließlich nur noch abregieren kann, indem er seiner Kunst die Animierdame So-Etwas opfert: »Es ist wohl anzunehmen, daß Astragalus, l. . l., wieder einmal in den Zustand einer Raserei geraten war, den er an sich kannte und schließlich sogar fürchtete und mißbilligte; einen Zustand, der ihn alle drei oder vier Monate übermannte und gegen den er, l. . l., nichts vermochte.« (S. 129 f.)

Mitte der zwanziger Jahre stand in Berlin eine Generation junger Künstler dem Amerikanismus und der Sachlichkeit im Sinne eines Gegenentwurfs zum feudalen Herrschaftssystem und zu den geltenden bürgerlichen Wertvorstellungen positiv gegenüber. Im Feldzug gegen eine elitäre Kunstauffassung forderte man mit einem Seitenblick auf die amerikanische Populärkultur eine umfassende Demokratisierung der Kunst.⁴⁰ Wolfgang Kaschuba nennt als Eigenschaften der modernen Unterhaltungskultur, als deren Schauplätze er unter anderem die Music Hall, das Theater und Kino, das Fußballstadion und die Boxarena auflistet, diese Tendenz zur Demokratisierung. Als weiteres Kennzeichen nennt er die Neigung hin zu einer kulturellen Internationalisierung.⁴¹ Janowitz scheut sich nicht vor dem Etikett »Unterhaltungsliteratur«, wenn er sich dem internationalen Massenphänomen Jazz verschreibt und seine Leser für mehr als fünfzig Seiten in den Tanzsaal beordert. Die Abschweifungen in die »niedere« Sphäre der »Spaßgesellschaft« scheinen zahlreiche Möglichkeiten für die unbeschwerte literarische Gestaltung zu eröffnen. Ein Stück weit profitiert davon auch Hermann Hesse, der seinen Mozart verehrenden Harry Haller beeindruckt feststellen läßt, daß auch die dem Vergnügen frönende Halbwelt tief empfinden kann: »Sie [Maria, Hermine und ihre Kameradinnen. N.B.] liebten einen Champagner oder eine Spezialplatte im Grill Room, wie unsereiner einen Komponisten oder Dichter liebte, und sie verschwendeten an einen neuen Tanzschlager oder an das sentimentale, schmalzige Lied eines Jazzsängers dieselbe Begeisterung, Ergriffenheit und Rührung wie unsereiner an Nietzsche oder an Hamsun.«⁴² Auch »ernste« Musiker kokettierten in den zwanziger Jahren ab und an mit der Unterhaltungskultur, nicht ohne sich allerdings Rügen von erbosten Zeitgenossen einzuhandeln. Theodor W. Adorno beklagte 1924 das Engagement etwa von Igor Strawinsky und Paul Hindemith in der Sparte der »Gebrauchsmusik«: »Hindemiths erste Kammermusik holt sich ihr Orchester ohne Umstand von der Jazz-Band.«⁴³ Schon der Begriff »Gebrauchsmusik« impliziert Alltäglichkeit, Banalität und die Abnützung durch ein Massenpublikum.

2. *Die Literatur war Jazz geworden.*⁴⁴ – Wie stand es um die aus Amerika importierte »Gebrauchsmusik« im jungen deutschen demokratischen Staat? Hans Heinz Stuckenschmidt macht für die Rezeption des Jazz in der Weimarer Republik 1932 retrospektiv drei charakteristische Merkmale geltend. Es sind dies: 1.) die »Nähe zur europäischen Unterhaltungsmusik«, 2.) die »Verharmlosung afroamerikanischer Kultur durch die exotische Perspektive« und 3.) »der vermeintliche Drang des Jazz, sich in musikalisch ernstzunehmendem Gewand zu präsentieren.«⁴⁵ Diese scharfsichtige Diagnose bringt zum Ausdruck, was auch Horst H. Lange bestätigt: Von der Quelle⁴⁶ dieses ungewohnten Spiels weit entfernt, wußte man damals nicht genau, was es mit dem Jazz auf sich hatte und musizierte seine Vorstellungen in ihn hinein. Demgemäß kam es vor, daß

Pistolenschüsse das bereits schnelle Spiel anfeuerten oder die Perkussion durch Kuhglockengebimmel verstärkt wurde.⁴⁷ Was aus dem »Wilden Westen« stammte, wurde offensichtlich mit Cowboys und ihrer beruflichen Infrastruktur in Verbindung gebracht. Der 1907 geborene Pianist Georg Haentzschel gab in einem Interview mit Bernd Hoffmann 1989 zu Protokoll, daß in den amerikanischen Kreisen der Berliner Musiker nie von »Jazz« die Rede war, vielmehr von »Hot Music«⁴⁸ – im Gegensatz zur gefälligeren, kommerziellen Variante, die abwertend als »Sweet Music« etikettiert wurde.⁴⁹ Die letztere Spielart beherrschte außer Konkurrenz ein Amerikaner mit sprechendem Namen, Paul Whiteman, der den heißen Jazz auf das europäische Klima herunterkühlte und mit seinem meterlangen Taktstock (!) »Symphonischen Jazz« dirigierte. Nach 1927 wurde sie tonangebend für deutsche Tanz- und Jazzorchester.⁵⁰ Die Funktion des überdimensionierten Taktstocks scheint es gewesen zu sein, die zügellose Tendenz des Jazz in geordnete Läufe zu verweisen. Welcher Musikstil wird im Roman gepflegt, und wer ist an dessen Produktion beteiligt? Die Jazz-Band-Boys entwickeln sich gegen Ende der Handlung zu arrivierten »Jazz-SymphonikerInnen« (S. 159 ff.). Heinz Steinert hält ihnen vor, sie seien das immer schon gewesen, denn ihr Spiel sei einzig finanziell motiviert.⁵¹ Ob wir das so genau wissen? Viele zeitgenössische Jazzmusiker spielten vordergründig eher eingängigen Jazz oder angejazzte Unterhaltungsmusik. Überdies übernehmen im Sinne des Romanprojekts, Jazz auf die Literatur zu übertragen, neben den fünf effektiven Musikern sämtliche Protagonisten die Verantwortung für den Ton des Textes. Diese Orchestrierung, die Soliläufe dieser divergentesten Charaktere vor Ohren, garantiert wiederum für ein »heißes« Hörerlebnis. Von musikalischen Experten laienartig produzierte »schräge Töne« schlagen schließlich unter dem Begriff der »Guggenmusik«⁵² bereits an dieser Stelle eine Brücke zwischen dem Jazz und dem Karneval. Der folgende Abschnitt liefert eine akustische Kostprobe der polyphonen Katzenmusik, die im Roman produziert wird: »Astragalus spielte seinen Cellopart in allen Farben der Trauer; denn traurig war sich sein Lied bewußt, daß es ein Schwanengesang war; [...] Aber auch die Flöte des Mr. Douglas R. war mit vom Spiel, fröhliche Läufe und belustigte Fragen und Blicke und Einwände in Ernst und Angst zeugten in Tönen davon. Das Spiel der Frau von St. Clair vervollständigte das kleine Orchester; ein verhängnisvolles Spiel, so harmlos es auch klang, ein Spiel der Feindseligkeit und Rache. Was für Laute es waren? Was für ein Instrument? Ich werde einen Musiker darüber befragen, ob das Instrument schon erfunden ist, das Gift und Mord, Anstiftung zum Mord aus Rache, so deutlich zum Ausdruck bringen könnte, wie es hier geschah. In Frau von St. Clairs Wesen waren wohl viele Instrumente höllischen Ursprungs versteckt, und heute hörte man sie deutlich aus der grellen Musik heraus, wie sie das Nachtstück ihrer Intrige in ein vorbestimmtes und kaum mehr abzuwendendes Finale hetzten.« (S. 149 f)

Georg Haentzschel nannte als stilistische Besonderheiten der »Hot music« die Improvisation und das Synkopieren.⁵³ Spielarten, welcher sich auch Janowitz großzügig bedient. Trotz der verdächtig vielen, geschickt inszenierten »zufälligen« Begegnungen lenkt der Erzähler vom Konstruktionscharakter seiner Geschichte ab. Er kommentiert vornehm zurückhaltend die wundersamen Verstrickungen des Protagonistenknäuels, als hätte niemand diesen angestoßen. Da kreuzen sich etwa Astragalus und ein ihm unbekannter, namenloser »junger Mann« nach monatelanger Trennung immer einmal wieder »zufällig« – wie das Leben so spielt, möchte man meinen. Diese »spontanen« Zusammenkünfte enden jeweils in schummrigen Kneipen mit viel Rotwein und eisgekühltem Schwedenpunsch im dubiosen Londoner Stadtteil Soho. Es handelt sich schließlich um eine Kriminalgeschichte, und die improvisierten »Duette«, bzw. »Jamsessions« der beiden Fremden in verschriener Gegend künden als Vorspiel von einer Wende der Handlung zum Schlimmen.

Die Synkope erfährt im Roman eine beträchtliche Bedeutungserweiterung. Jedenfalls geht ihre Semantik weit über ihre musiklexikalische Definition hinaus. Eigentlich stiehlt sie dem Off-beat die Schau, denn auf diesen gehen die melodierhythmischen Besonderheiten des Jazz zurück. Die Synkopierung dient bestenfalls als Behelf zur Notation.⁵⁴ Dennoch repräsentiert sie bei Janowitz nicht nur den Jazz schlechthin, sondern Außergewöhnlichkeit, Normabweichung oder auch Nonlinearität, wie etwa die Biografie der Jazz-Band-Boys zeigt, deren Karriere alles andere als gradlinig verläuft. Siegi Winter etwa sollte eigentlich Generaldirektor einer Schuhoberteilfabrik werden, wobei ihm durch das tagtägliche Maschinenrattern allmählich der Sinn für kaufmännische Überlegungen abhanden kam. Die »Synkope im Wappen« macht ihm buchstäblich einen Strich durch die Rechnung, wie sie alle Pläne der Träger jenes Wappens eine »plötzliche Windung« (S. 27) nehmen läßt. Der Erzähler schiebt die Verantwortung für das Romangeschehen zeitweise von sich und schreibt die Launen seiner Erzählung dem Wirken der Synkope zu. Auch will er den Handlungsverlauf im Entstehen begriffen wissen, allzeit bereit für Einschübe und Abschweifungen: »Die Poesie des Nachtlokals ist viel besungen worden. Je mehr wir uns dem Nachtlokal nähern, [...], umso stärker fühle ich mich gedrängt, der Poesie des Nachtlokals ein Kapitel zu widmen: zur Einführung des Lesers in das neue Milieu gewissermaßen, und darum, weil es mir Spaß macht, den sogenannten Gang der Handlung noch einmal und immer wieder noch einmal synkopisch zu unterbrechen. Denn vergessen sie nicht, meine Herrschaften: es ist ein Jazz-Roman, der hier entsteht.« (S. 27 f.) Wieder paßt das Bild des atemlosen Chronisten, welcher die werdende Erfolgsstory, welche die ruhmreichen Jazz-Band-Boys schreiben, aufzeichnet. Lord Henry verweist einen neugierigen Journalisten, in Janowitz' *Jazz-Roman* könne er nachlesen, wie die Band zusammengekommen sei. Oder zuhören, denn es kann argumentiert werden, daß der Autor die Ge-

schichte rund um die Buben mit deren Erlaubnis »vertonte«. Um diese multimediale Angelegenheit noch um die filmische Perspektive zu ergänzen, stellen wir Leser oder Zuhörer uns in die Schlange vor der Kinokasse: Auf der Leinwand wird uns eine virtuelle Reise durch Janowitz' verrückte Welt des Jazz geboten. Der Erzähler-Guide gibt sich den Anschein, zuweilen die Übersicht der Dinge zu verlieren. Von der unsichtbaren Dynamik des entstehenden Textes ebenfalls in den Kinossessel gedrückt, mutiert er zum (vermeintlich) passiven Beobachter des bunten Treibens: »Was sich mit ihr [Mme Mae R. N.B.] in der Zwischenzeit ereignet hat, wissen wir nicht, aber wir werden es, da ein glaubwürdiger Zeuge leider nicht zur Stelle ist, aus verschiedenen Symptomen erraten können.« (S. 126)⁵⁵

Doch wenden wir uns wieder dem blutigen Ernst der Politik zu, denn die Synkope spielt auch auf diesem Feld ihre Trümpfe aus: »Der Zigeuner, der bis 1914 der Welt was ins Ohr geigeigt hatte, war von dem bleichen Fiedler abgelöst worden, der die Schützengräben des interstaatlichen Brudermordkonzernes vier Jahre lang abgewandert hatte. Dann aber kam sein Bruder Narr, der Mann der Synkope,⁵⁶ die Geige des Todes wurde von dem Saxophon des Lebens abgelöst, die Trommel des Henkers vom Schlagwerk des Tänzers, das Maschinengewehr vom Takt des Steps [sic!].« (S. 12) Die erste Geige spielte neu das Saxophon, was nicht nur im Orchestergraben gespaltene Meinungen entfachte. Wie die Synkope sprengt dieses andersartige Instrumenten-Paar den musikalischen Rahmen. Vielmehr versinnbildlicht es auseinanderklaffende und doch ineinander verschlungene Tendenzen verschiedener Ausprägung. Der unbeschwert dahin plätschernde Saxophonlauf Amerikas und das schwermütige, mit Streicherklängen unterlegte Lied Europas liefern sich einen »Kampf der Kulturen«. Es messen sich Sieger- und Verliererpartei des Ersten Weltkrieges, nachdem der »Mann der Synkope« den Todesfiedler an die Wand gespielt hat. Nicht ohne Grund droht Siegfried Scheffler, ein Musik-Experte des Dritten Reiches, im Jahre 1933: »Betäubung bis zur Bewußtseinslähmung, bis zur Selbstaufgabe europäischer Bedürfnisse und Ansprüche – so wirkte die Jazzmusik auf dem Höhepunkt ihrer Inflation, mit der sie uns überschwemmte. Heute ist sie bescheidener geworden, l...l. Foxtrott, Slowfox, Rumba haben den Walzer nicht überwinden können. Aus der Schwüle des Jazz blüht ein neuer Geigenklang.«⁵⁷

Vorerst scheint die Geige im gesellschaftlich-politischen Orchester auf die hinteren Ränge verwiesen zu sein: Die »Walzerreiche« Europas, das Wilhelminische Kaiserreich und die Donaumonarchie, haben sich 1918 aufgelöst und sind vielerlei politischen Gestaltungsmodellen gewichen, darunter die bereits erwähnte paneuropäische Idee. Adlige hingegen gibt es nach wie vor, und manche sind nach Janowitz sogar – oder gerade wegen ihrer blaublütigen Abstammung – jazztauglich. Dafür, daß der frühe Jazz in der Weimarer Republik eine demokratische Ära begleitete, bzw. ihm eine demokratisierende Note anhaftete,

ist der Anteil der Aristokratie im *Jazz*-Roman nicht knapp bemessen. Lord Henry, Mme Mae, ihr Gatte Mr. Douglas R. sowie Frau von St. Clair entstammen besseren britischen Kreisen. Diese fügen sich jedoch um so besser ins Janowitzsche Figurenkabinett ein, als ihre in überdurchschnittlichem Maß vorhandene Exzentrizität den Mangel an sozialer Gleichheit wettmacht. Tatsächlich mußte die Geige als leitendes Instrument des Vor-»Jazz Age« ihren Führungsanspruch an das Saxophon abtreten. Georg Haentzschel weiß noch: »Wir machten dann [Hot Music. N.B.] bis nachts um 3.00 Uhr und sie glauben gar nicht, wie voll der Laden wurde, mit erstklassigem Publikum. Wir haben da losgelegt, und da kam keiner um die Ecke und winkte mit dem Geigenbogen.«⁵⁸ An den Jazz-Band-Boys scheint dieser Kampf der Instrumente um die Vorherrschaft stumm vorbeigezogen zu sein: Die Musiker nennen sich »Lord Punchs Jazz-Band Boys«. Das Saxophon befindet sich in den virtuosen Händen von Punch. Ein Lord aber ist Henry, und der spielt die Geige und fungiert als versierter Manager. Dirigieren tut das Ensemble schließlich Siegi. Bricht der Roman hier eine Lanze für ein demokratisches Arbeitsmodell, oder probt er womöglich die Versöhnung des Jazz mit der europäischen Unterhaltungsmusik?

Genau dieses Ziel verfolgte der bereits erwähnte Ernst Krenek mit seiner Jazz-Oper *Jonny spielt auf*, in welcher die afroamerikanische Hauptfigur seinen Nebenbuhler Max, einen Kunstmusiker, fiedelnd übertrumpft.⁵⁹ Schrader und Schebera halten den Geige spielenden Jonny für ein Mißverständnis von Jazz, da sie damals im Jazz noch gar nicht verwendet worden sei.⁶⁰ Es ist aber angesichts Kreneks Absicht zu vermuten, daß das Arrangement der Oper darauf angelegt war, konventionelle instrumentale Zuschreibungen aufzubrechen. Im Hinblick auf die bisher zusammengestellten Fusions- (Multimedialität, Internationalität etc.) und Abstoßungstendenzen (Linearität, Regelmäßigkeit etc.) des *Jazz*-Romans scheint Janowitz auf der Linie von Krenek zu liegen. Schließlich spiegelt sich in der materiellen Beschaffenheit des Saxophons das ambivalente Zeitgefühl der »goldenen« Zwanziger wider: Sowohl das Instrument als auch die Ära waren lediglich vergoldet. Unter dem trügerischen Schein verbarg sich eine weit profanere Materie. Punch spielt also dem Wesen seines Instrumentes verpflichtet auf: »Das Saxophon, traurig und komisch zugleich, jammerte erschütternd durch den Raum, herzerschütternd und zwerchfellerschütternd in einem Atemzug, wie es der Charakter des Saxophons mit sich bringt. Katzenjammer und Galgenhumor, die beiden Elemente der zeitgenössischen Geselligkeitsformen, teilte der Saxophonklang dem Tanzparkett mit, l. . l.« (S. 154)

Auch Frauen möchten mit ihren musikalischen Ambitionen nicht länger hinter vorgehaltenem Vorhang warten. Wenn aber Irene Ambrus 1928 davon singt, daß nun die Susi am Saxophon zugange ist (*Die Susi bläst das Saxophon*), dann kündet dies Lied denn doch von der sensationellen Ausnahme. Denn

wenn sich auf der politischen Bühne auch einiges in Bewegung setzte – die deutschen Frauen erhalten 1919 das aktive und das passive Wahlrecht –, herrschte im Jazz, wie Heinz Steinert richtig bemerkt, eine »geschlechtsspezifische Arbeitsteilung«. Zählt er als auch weiblichen Bandmitgliedern zugängliche Sphären immerhin noch Klavier spielen und singen auf,⁶¹ fungieren diese mit den diminutiven Namen Baby, Dolly, Winnie, Peggy und Bully bei Janowitz lediglich als tanzende Garnitur der Band.⁶² Zum ausufernden Finale im »Château d'Or« mischen sie sich ganz im Sinne des Puppenballs mit Puppenkostümen unter die Gäste. Nachdem die Jazz-Band-Boys sich definitiv als »Jazz-Symphoniker« etabliert haben, werden sie gar zu berufslosen Freundinnen bzw. Musikergattinnen geschrieben, was allerdings der Erzähler entschieden mit Melancholie kommentiert. Auch die einzige Romanfigur afroamerikanischer Herkunft, Bibi Black, ist Tänzerin in einer »Negerrevue«. Sie spielt einen kleinen, aber wichtigen Nebenpart, denn sie leistet unersetzliche Dienste bei der Überführung des Astragalus. Der Erzähler legt Wert darauf, zu erwähnen, daß Bibi Black während der Zugreise mit den anderen Gästen diniert, was damals wohl eher ungewöhnlich war. Er lobt ausdrücklich ihre guten Manieren und ihr bescheidenes Zugreifen bei Tisch. Offensichtlich hatte man von ihr ein zügelloseres Gebaren erwartet. Obwohl Jazzmusik mit dem »schwarzen Mann« assoziiert wird und wurde, beschränken sich die nationalen Zugehörigkeiten der Jazz-Band-Boys auf die Grenzen Europas. Zwar wird Multikulturalität als unverzichtbare Zutat des Jazz erkannt – die Geburtsstätten der Musiker liegen irgendwo zwischen London und Neapel –, trotzdem entpuppen sie sich hier im Zeichen des »Symphonischen Jazz« als europäische Kopie des (afro-)amerikanischen Originals.⁶³

Man kann sich nun fragen, warum die Roman-Combo ausgerechnet in Paris debütiert und somit das ganze Personal sich in dieser Metropole tummelt, um die Geschehnisse auf den Gipfel zu treiben. Gründe dafür lassen sich einerseits aus dem Romantext ableiten und finden sich andererseits in der damaligen Bedeutung der Seine-Stadt als avantgardistisch-künstlerisches Zentrum schlechthin. Modestadt, Luxusstadt, Kunststadt – wir haben es, zumindest im fortgeschrittenen Stadium der Lektüre, mit einer mondänen Lebewelt zu tun, für deren Kapriolen die gediegene Atmosphäre von Paris eine ideale Kulisse abgibt. Möglicherweise überspielte der Lärmpegel Berlins gewisse subtile Szenen, wie etwa jene einer unverbesserlich eigensinnigen Person, die sich zwecks dem Modellieren in erotischer Pose in ein abgelegenes Hotel zurückzieht und auf Diskretion angewiesen ist. Fernab vom Großstadtlärm liegt sie, Bild einer Frau, vorerst in ihrem Schönheitsschlaf: »Vorläufig hörte Mme Mae R. gar nichts, außer ein wenig Blutzirkulation, übersetzt in einen leise summenden Traum-Jazz, dann und wann synkopisch unterbrochen von behaglich grunzenden Saxophontönen ihres chinesischen Zwerges: alles auf der unhörbaren, aber doch

im Bewußtsein des Traumes noch existierenden Stimme eines tiefen, fernen Rauschens basierend, jenes kleinen Rauschens namens Paris, das durch das geschlossene Fenster und die dicken Spiegeltüren davor Einlaß fand zu Madame Mae R., die schlief.« (S. 88) Der Montmartre-Hügel wurde von 1919 an allmählich von afroamerikanischen Jazzmusikern besiedelt. Bereits 1925, so William A. Shack, hatte Paris seine eigene Version der Harlem Renaissance (auch New Negro Movement), eine selbstbewußte Bewegung afroamerikanischer Künstler im New York des »Jazz Age«. Der 1922 eröffnete Nachtclub »Le boeuf sur le toit«, nach einem Ballet von Jean Cocteau und der Musik von Darius Milhaud⁶⁴ benannt, etablierte sich für die Pariser Intelligenz⁶⁵ zu einem Ort der Ansteckung mit dem Jazzvirus. Zu Glanzzeiten traf man dort neben richtungweisenden Künstlern und Literaten auch Diplomaten, englische Herzöge und den Autofirmenboß André Citroën, eine heterogene und vorübergehend klassenlose Jazzgesellschaft also, wie sie auch dem *Jazz*-Roman zugrunde liegt. Schließlich nahm im »Théâtre des Champs-Élysées« am 2. Oktober 1925 die bereits erwähnte »Révue nègre« ihren Ursprung, welche Josephine Baker zum Symbol für die zwanziger Jahre katapultierte. Ein Jahr später gab Paul Whiteman in eben diesem Theater einen Auftritt und befremdete mit seinem »Symphonischen Jazz« das »Harlem-style black jazz«-verwöhnte Pariser Publikum.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund ist es denn kein Wunder, daß die westlicher gelegene französische Metropole als maßgeblicher Romanschauplatz mit internationalem Flair Berlin den Rang abgelaufen hat. Wobei allerdings zu beachten ist, daß die Ortsungebundenheit einen ebenso hohen Stellenwert besitzt. Symptomatisch für den versatzstückartigen *Jazz*-Roman ist das Zappen zwischen den Metropolen – einmal Paris–London und zurück –, die Idee letztlich eine fiktive Realisation von Paneuropa: Ob England, Frankreich oder Deutschland, alles ist durch Technik und kulturellen Transfer ein internationales, zusammengerücktes, »vereinigtes Europa«.

Nun soll das Bedeutungsfeld des Jazz, wie es sich im Roman darbietet, zusammenfassend nochmals kurz umrissen werden. In seinen weitest gelegenen Grenzen umfaßt es das Widerspiel des Neuen gegen das Alte. Auf dem politischen Parkett fordert der Jazz eine liberale demokratische Regierungsform als Gegenentwurf zum monarchischen Reich und eine Durchlässigkeit der nationalen Grenzen hin zu einem »vereinigten Europa«. In kultureller und technischer Hinsicht propagiert er eine umfassende Amerikanisierung und Modernisierung des Lebensstils. Schließlich postuliert eine »verjazzte« Literaturtheorie neben einer Interaktion zwischen verschiedenen Medienbereichen wie Musik, Kino und Literatur das Aufgeben einer linearen Schreibweise zugunsten einer zur Oberflächlichkeit tendierenden Darstellungsweise eines beziehungsreichen Nebeneinanders, gleichsam Breiten- statt Tiefenwirkung. Der Erzähler selbst liefert ein schönes Bild für sein Textverständnis: »Wenn wir aber alle die Fäden

der Beziehungen weiterverfolgen wollten, wie sie unser Figurenensemble in dieser wirren Stunde durcheinander spann, so würden wir zwar den Weg eines jeden Fadens bloßlegen können, aber ich weiß nicht, ob für das Verständnis des ganzen Gewebes viel damit gewonnen wäre.« (S. 157) Bertolt Brecht bricht zwar eine Lanze für die Reimlosigkeit und Unregelmäßigkeit im lyrischen Bereich, trotzdem dürften seine Worte auch für prosaische Literatur etwa Janowitzscher Ausprägung Geltung haben: »Mein politisches Wissen war damals beschämend gering, jedoch war ich mir großer Unstimmigkeiten im gesellschaftlichen Leben bewußt, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren.«⁶⁷ Bevor wir uns im Karnevalsgetriebe verlieren, sei noch angemerkt, daß es ein lohnenswertes Unterfangen wäre, die verschiedenen zeitgenössischen literarischen Verarbeitungen von Jazzmusik zu vergleichen. Es fällt auf, daß in die Entstehungszeit des *Jazz*-Romans verschiedene ähnliche Projekte fallen. So schrieb etwa Walter Mehring ein Gedicht mit dem Titel *Jazzband*, in dem er ebenfalls mit der Synkope experimentierte. Weitere Jazz-Romane stammen von Felix Dörmann (*Jazz. Wiener Roman*, Wien 1925) und René Schickele (*Symphonie für Jazz*, Berlin 1929).

3. *Karneval oder Die klassenlose Jazzgesellschaft*. – Wenn sich der Karneval schon einige Male kurz zwischen den Zeilen zu Wort gemeldet hat, soll seinem Anspruch auf eine »umgestülpte Welt«⁶⁸ nun endlich stattgegeben werden. Gibt es nicht, so die Vermutung, in der Tat verbindende Wesensmerkmale zwischen Jazz und Karneval, denen mit Hilfe des Janowitz-Romans auf die Spur zu kommen ist? Bezeichnenderweise findet der erwähnte Puppenball vom »Château d'Or« in der Nacht auf den Faschingsdienstag statt. Dieser Tag ist während der Karnevalszeit rund um den Globus, vor allem aber in New Orleans – der Wiege des Jazz – unter der Bezeichnung »Fat Tuesday« oder »mardi gras« ein bedeutendes Datum. Wie beim Jazz ist auch die Etymologie des Begriffs »Karneval« nicht eindeutig herzuleiten. Wahrscheinlich ist er ein Kompositum aus dem italienischen »carne« (Fleisch) und »levare« (wegnehmen) und kündigt von der bevorstehenden, fleischlosen Fastenzeit.⁶⁹ Für einmal soll die Etymologie des Wortes in ihr Gegenteil verkehrt werden und zugleich als eine Komposition von »carne« und »valere« (wert sein, zählen) zum Sinnspruch für diesen Abschnitt dienen: Es zählt das Fleisch, bzw. der Körper! Sowohl im Karnevalstaumel als auch auf der überfüllten Tanzfläche wird das Körperliche geradezu zelebriert, wobei die Grenzen der individuellen Leiber im Zeichen einer multilateralen Erotik nicht mehr auszumachen sind. Der selig im Körperbad wogende »Steppenwolf« berichtet darüber: »Aufgelöst schwamm ich im trunkenen Tanzgewühl, von Düften, Tönen, Seufzern, Worten berührt, von fremden Augen begrüßt, befeuert, von fremden Gesichtern, Lippen, Wangen, Armen, Brüsten, Knien

umgeben, von der Musik wie eine Welle im Takt hin und wider geworfen.«⁷⁰ Auch Janowitz hat entsprechende karnevaleske Szenerien zu bieten: »Das Saxophon Puncts durchfeigt den Hexenkessel des Raumes mit seinem launischen Schmettern oder Grunzen, mit der Wirkung eines unsichtbaren Kochlöffels, der alles in dem Topfe durcheinanderwirbelt, das Unterste zu oberst kehrt und das Oberste zu unterst; aber ein ganzes Büschel von kleinen und größeren Kochlöffeln besorgt dem Topfinhalt einen immer höher gesteigerten Wirbel, so daß das Oberste wiederum zu unterst und das Unterste zu oberst zu liegen kommt, um immer neu von oben nach unten und rechts nach links und links nach rechts, quer hinauf und quer hinunter gewirbelt zu werden.« (S. 108) Und: »Aber der Kochlöffel hatte gründliche Arbeit geleistet. Der Wirbel hatte alles durcheinander getan. Manches das geglaubt hatte, zueinander zu gehören, war auseinandergerissen. Anderes lag beieinander.« (S. 154) Der Kochlöffel, hier Metapher für den Saxophonlauf, welcher wiederum den Jazz an sich repräsentiert, mischt die tanzende Gesellschaft neu auf, erwirkt deren Umstülpung. Hier kommt derselbe Mechanismus ins Spiel, welcher die Karnevalszeit prägt: Gängige soziale Kategorien werden vorübergehend außer Kraft gesetzt, die einzelnen Mitglieder neu und nach dem Prinzip des Zufalls gruppiert⁷¹ – wie dies übrigens auch der Jazzclub »Le boeuf sur le toit« leistete. Wie bereits geschildert, witterten zivilisationskritische Zeitgenossen in den tänzerischen Vergnügungen des »Jazz age« mit einer temporär klassenlosen Gesellschaft auch die Tendenz zur Gleichschaltung. Die Grenze zwischen dem Rausch, dem Aufgehobensein in der Menge und der Vermassung des Individuums ist in der Tat fließend.⁷² Oder – um in Janowitz' Metaphorik einzustimmen – wenn der Kochtopf zu lange brodeln, verkocht sein Inhalt womöglich zu einem Einheitsbrei: »I. . . I. zu dieser Stunde, wo die Tanzenden im Kochtopf des Dämons eines Tohuwabohus der Elemente zu einer Masse werden, homogen in allen Teilen, die Herren nur durch ein Wunder einander nicht ganz so gleich wie die Kaviarköpfe, und die Damen, verschieden zwar, aber eine von dem Wesen der anderen umhüllt wie der Duft der unterschiedlichen Blumensorten in einem bunten Strauß: I. . . I.« (S. 108 f.)

Der Jazz erschütterte nicht nur die gesellschaftliche Schichtung. Die neuen körperbetonten Tänze aus Amerika rüttelten auch am geschlechterhierarchischen (Tanz-)gefüge: Aufgrund des rasanten Tempos waren »Leaders« und »Followers« nicht mehr klar voneinander zu unterscheiden. Außerdem überantworteten sich ganz verwegene Frauen neuerdings hin und wieder ohne männlichen Begleiter dem nächtlichen Tanzvergnügen. Politisch gleichberechtigt, hielten die Frauen nun auch auf dem Tanzparkett nicht länger mit ihren Ansprüchen zurück. Obwohl, im Roman scheint die freie Partnerwahl seitens der Frau auf die Dauer des karnevalsbedingten Ausnahmezustands beschränkt zu sein: »Sie [Mme Mae R. N.B.] tanzte natürlich mit vielen und viele tanzten mit ihr; denn es war Puppenball, und das bedeutete Tanzdemokratie, aktives und passives Wahl-

recht beider Geschlechter.« (S. 137) Männlein und Weiblein näherten sich in den zwanziger Jahren in mehrfacher Hinsicht an und manch eine(r) spielte der geschlechtlichen Zuordnung durch entsprechende Kleidung und Attitüden einen Streich. Typische Repräsentantinnen dieses Rollenspiels, welches nicht zufällig an den Karneval erinnert, sind etwa das Mannweib, die »garçonne« und die »Femme fragile« oder Kindfrau. Die letztere reflektiert der mit der neuen Mode überforderte voyeuristische Roman-Spiegel: »[...] das waren Babys, keine Frauen, knarrte er [der Spiegel. N.B.I., die den alten Spiegel jetzt so verrückt machten, zum Teufel; Kinder mit kurzen Locken, mager wie Besenbinderrangen, man wußte nicht: waren es Mädchen oder Knaben, Schulkinder oder Dirnenrangen, zum Teufel, die den alten Sünder von einem Spiegel so schamlos provozierten?!« (S. 46 f.)

Der Karneval präsentiert sich als »Schauspiel ohne Rampe«, die Differenz der Teilhabenden in aufführende Darsteller und rezipierendes Publikum ist aufgehoben.⁷³ Auch für den tanzbaren Jazz, welcher für die Frühzeit desselben charakteristisch ist, trifft diese Beobachtung bis zu einem gewissen Grad zu. Es war zwar immer noch die Jazzband, die den Takt angab, aber sie entbehrte der Vorherrschaft über die abgesetzte Bühne und über die Machtfülle des einstigen Tanzorchesters, dessen Dirigent das Zepter über die Standardtänze schwang, verfügte sie erst recht nicht mehr. Im Roman kommt diese Defokussierung von einzelnen Akteuren hin zu einer Massenperformance besonders schön auf dem Puppenball zur Geltung. Da dringen in rascher Abfolge Punch's Saxophon, Frau von St. Clair's fatale Laute und Mme Mae R's schrille Töne ans Ohr – und nicht einmal der Leser darf sich der trägen Gemütlichkeit hinter der fiktiven Rampe hingeben. So wie tanzfaule (oder voyeuristische) Zeitgenossen hin und wieder unwillentlich auf die Bühne geschoben werden, holt der Erzähler uns in den Roman hinein und macht uns zu seinen unmittelbar anwesenden Zeugen.

Außerdem sind die karnevalstypischen Orte zu nennen,⁷⁴ welche wiederum in der Welt des Jazz seine Entsprechungen haben. Strömten die Narren im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit vom hauptsächlich Agitationsplatz der Straßen in die Tavernen, so sind die Versammlungsorte des modernen Karnevals – oder des »Jazzwirbels« – etwa die Tanzsäle, Vergnügungslokale und Hotelhallen. Schließlich führten und führen sowohl die Karnevalsteilnehmer als auch die Jazzliebhaber eine Art Doppelleben, ein seriöses, geordnetes in der karnevalsfreien Zeit bzw. untertags und ein intuitives, lustvolles und anarchisches während der Dauer des bunten Treibens bzw. in der Hitze der Nacht. Während jedoch die Fastenzeit dem Karneval abrupt den Freudentaumel austreibt – der Kirchenkalender kannte keine Gnade –, läutete der Jazz Nacht für Nacht die »Stunde des emporzuschlagenden Mantelkragens« (S. 160) ein, bevor er sukzessive ausklingt. Dieses Recht des allmählichen »Fade out« behält sich auch der Erzähler vor: »Ein Jazz-Roman hat das Recht, mitten in der Wiederholung des Motivs leise auszuklingen und einfach zu Ende zu sein.« (S. 160)

Anmerkungen

- 1 Hans Janowitz: *Jazz*, Berlin: Verlag Die Schmiede, 1927 (= Die Romane des XX. Jahrhunderts), S. 9. Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Der Serienangabe nach zu schließen wurde dieser Text – zumindest vom Verlag – schon damals als charakteristisch für das 20. Jahrhundert eingestuft. 1999 erschien der Roman neu im Weidle Verlag in Bonn zusammen mit einer CD mit Jazz-Aufnahmen zwischen 1925 und 1930, hg. und mit einem Nachwort von Rolf Riess.
- 2 So der Name der in Seide gehüllten Animierdame und allabendlich ersten Tanzpartnerin Arpads.
- 3 Paul Leppin: [Rezension zu Hans Janowitz: *Jazz*], in: *Die Literatur*, XXIX(1926/1927), S. 483.
- 4 Vgl. *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Meyer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20, mit einem einf. Essay von Siegbert S. Praver und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg*, München 1995.
- 5 Die paneuropäische Bewegung knüpft an ein 1923 von Richard Nikolaus Graf von Coudenhove-Kalergi verfaßtes Manifest mit dem Titel *Panuropa* an. Coudenhove-Kalergis Haltung zur Demokratie war allerdings sehr ambivalent und kann mit Anita Ziegerhofer-Prettenthaler als »Mittelweg zwischen Aristokratie und Demokratie« umschrieben werden. Sein utopisches Ziel war es, über den Umweg der Demokratie, eine »Neoaristokratie« zu errichten, eine Herrschaft weniger Intelligenter und Edler. Vgl. Anita Ziegerhofer-Prettenthaler: *Botschafter Europas. Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi und die Panuropa-Bewegung in den zwanziger und dreissiger Jahren*, Wien, 2004, S. 426–451.
- 6 Ein zeitgenössischer Schlager trägt den Titel *Guck doch nicht immer nach dem Tango-geiger hin*.
- 7 Horst H. Lange: *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, 2. verb. und erg. Aufl., Hildesheim 1996, S. 33.
- 8 Wolfgang Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt/Main 2004, S. 202 f., bzw. 163.
- 9 Mit diesem Prädikat erscheint die Metropole im 1942 komponierten Schlager *Zwei in einer grossen Stadt*. Der Himmel über Berlin hängt in diesem Lied – die amerikanischen Jazzeinflüsse wieder abstoßend – wieder voller Geigen. Vgl. das Zitat von Siegfried Scheffler, in diesem Aufsatz, S. 367.
- 10 Zur Begriffsgeschichte des neuen demokratischen Staates und seiner Institutionen vgl. Sebastian Ullrich: *Mehr Schall als Rauch. Der Streit um den Namen der ersten deutschen Demokratie 1918–1949*, in: Moritz Föllmer, Rüdiger Graf (Hg.): *Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*, Frankfurt/Main 2005. Ullrich erläutert die intensiven Auseinandersetzungen der Weimarer Nationalversammlung darüber, wie der neue Staat genannt werden sollte. Als offizielle Bezeichnung wurde vorerst »Deutsches Reich« beibehalten, was sich im öffentlichen Diskurs auf Dauer allerdings nicht behaupten konnte.
- 11 Vgl. Inga van der Wees, Andrea Thiem: *Shimmy und Charleston. Die Jazztänze der zwanziger Jahre*, Frankfurt/Main 1993, S. 17.
- 12 Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 59. Zur Quellenkritik ist anzumerken, daß diese Publikation zu einem puristischen und teilweise zu einem ahistorischen Jazzverständnis tendiert. Den Sound einer Band aus den zwanziger Jahren beschreibt er zum Beispiel als »schauerlichen Pseudo-Jazz«, vgl. S. 55.

- 13 Vgl. ebd., S. 47.
- 14 In München wurde bei der Aufführung 1927 gegen den vermeintlichen Auftritt eines Afroamerikaners demonstriert. Jonny wurde jedoch entgegen diesen Befürchtungen von einem schwarz angemalten weißen Schauspieler verkörpert.
- 15 1926 lauschten bereits eine Million Deutsche dem Rundfunk, der räumlich Separiertes quasi in Echtzeit zu verbinden vermochte. Diese Errungenschaft war punkto Überwindung von Raum und Zeit nur noch durch das Kino zu toppen. Vgl. Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 150, bzw. 177.
- 16 Bedient sie sich noch in nostalgischer Manier der Eisenbahn, technische Novität des 19. Jahrhunderts, reiten ihr Mann und sein Anwalt auf der Welle der Zeit und überwinden diese Distanz via Flugzeug.
- 17 Vgl. Cornelius Partsch: *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 115 f. Interessant für den Jazz in der Weimarer Republik sind die Mitte der zwanziger Jahre neu entstandenen Labels »Kalliope«, »Tri-Ergon« und »Brunswick«. Vgl. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 43.
- 18 Vgl. Bärbel Schrader, Jürgen Schebera: *Die »Goldenen« Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Wien 1987, S. 139.
- 19 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 115 f.
- 20 »Ablösung« meint hier nur Ablösung als absolut neuester Tanz. All diese Tänze bestanden selbstverständlich eine Zeit lang parallel. Ausführlicher zu den Modetänzen der zwanziger Jahre, welche hier nur exemplarisch Eingang finden, vgl. Wees/Thiem: *Shimmy und Charleston*, S. 14–36.
- 21 Hans Siemsen: *Jazz-band*, in: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, 10/1921, S. 287 f.
- 22 Hermann Hesse: *Der Steppenwolf. Erzählung*, Frankfurt/Main, S. 217. In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist, daß Jazz und Foxtrott in den zwanziger Jahren für zahlreiche Musiker und Schriftsteller gleichbedeutend war. Vgl. dazu Ulrich Kurth: »Ich pfeif auf Tugend und Moral«. *Zum Foxtrott in den zwanziger Jahren*, in: Sabine Schutte (Hg.): *Ich will aber gerade vom Leben singen ... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 375.
- 23 Dieses Programm könnte genauso gut als Manifest für den Karneval Geltung beantragen, würde dieser ein solches nicht per Definitionem abstoßen.
- 24 Vgl. Philip Brady: »Saxophon - guter Ton!«. *On Hans Janowitz's Jazz-novel of 1927*, in: Stefan Horlacher, Marion Islinger (Hg.): *Expedition nach der Wahrheit. Poems, essays, and papers in honour of Theo Stemmler. Festschrift zum 60. Geburtstag von Theo Stemmler*, Heidelberg 1996, S. 463.
- 25 Hans Janowitz: *Asphaltballaden*, mit sechzehn Lithographien von Marcel Slodki; mit einer Nachbemerkung hg. von Dieter Sudhoff, Siegen: Universität-Gesamthochschule, 1994, S. 44.
- 26 Vgl. Kurth: »Ich pfeif auf Tugend und Moral«, S. 366.
- 27 Vgl. Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 185.
- 28 Partsch: *Schräge Töne*, S. 110.
- 29 Bertolt Brecht: [Autobiografische Notizen 1925], in: Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 26, Berlin-Frankfurt/Main 1994, S. 283.
- 30 Theodor W. Adorno: *Gebrauchsmusik* [urspr. erschienen 1924], in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19: *Musikalische Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt/Main 1984, S. 446 f. Eine wertfreiere Verknüpfung der musikalischen bzw. tänzerischen Entwicklung mit der technischen macht Alois

- Melchiar, welcher das Menuett als Tanz der Postkutschenzeit, den Walzer als Tanz der Dampfära und den Foxtrott als Tanz der Benzinära einordnet. Alois Melchiar: *Walzer und Jazz. Eine historische Studie*, in: *Die Musik. Monatsschrift*, 20. Februar 1928, S. 347 f.
- 31 Kurt Tucholsky in F.W. Koebner: *Jazz und Shimmy*, Berlin 1921, S. 107–109. Zitiert nach Fred Ritzel: »Hätte der Kaiser Jazz getanzt . . .«, *US-Tanzmusik in Deutschland vor und nach dem Ersten Weltkrieg*, in: Schutte (Hg): *Ich will aber gerade vom Leben singen*, S. 281.
- 32 Gemäß Bernd Hoffmann gab es in Berlin zu dieser Zeit bereits einige wenige Bars, in denen »gejammt« wurde. Die meisten dieser Musiker verdienten ihr Geld offiziell in Tanzmusikkapellen. Vgl. Bernd Hoffmann: *Alptraum der Freiheit oder: Die Zeitfrage »Jazz«*, in: Helmut Rösing (Hg.): »*Es liegt in der Luft was Idiotisches ...*«, *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*. Referate der ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. Januar 1995 in Freudenberg, veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Friedrich-Ebert-Stiftung, Baden-Baden 1995 (= Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16), S. 78.
- 33 Vgl. das gleichnamige Gedicht von Brecht, in: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 13, Berlin–Frankfurt/Main 1988, S. 378 ff.
- 34 Zur Liaison des Dadaismus mit dem Jazz siehe ausführlich Partsch: *Schräge Töne*, S. 17–54.
- 35 Zur Definition der Synkope vgl. Martin Kunzler: *Jazz-Lexikon*, 2 Bde., vollst. überarb. und erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 2002, S. 1311.
- 36 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 37.
- 37 Vgl. Walter Fähnders: »700 Intellektuelle beten einen Öltank an«, *Literarische Tendenzen in der Weimarer Republik*, in: *Die wilden Zwanziger. Weimar und die Welt 1919–33. Ein Bilderlesebuch*, mit Beiträgen von Stephan Hermlin et al., Reinbek bei Hamburg 1988, S. 124, bzw. Moritz Baßler, Ewout van der Knaap: *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg 2004, S. 7.
- 38 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 130.
- 39 Die gleitende Fortbewegung im Zug wurde von den zeitgenössischen Reisenden im Vergleich zu anderen Verkehrsmitteln oft mit der Metapher des Rasens und des Fliegens beschrieben. Vgl. dazu Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 93.
- 40 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 106.
- 41 Vgl. Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 178.
- 42 Hesse: *Der Steppenwolf*, S. 179.
- 43 Adorno: *Gebrauchsmusik*, S. 445.
- 44 »Die Welt war Jazz l . . l geworden, l . . l.« Janowitz: *Jazz*, S. 14.
- 45 Hans Heinz Stuckenschmidt: *Kleines Alphabet der revidierten Musikbegriffe*, in: *Querschnitt*, Berlin 1932, S. 38. Zitiert nach Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 75.
- 46 Als kommerziell festgelegtes Entstehungsjahr des »Jazz« gilt 1917, wobei die Etymologie des Begriffes ungeklärt ist. Vgl. Ritzel: »*Hätte der Kaiser Jazz getanzt . . .*«, S. 281.
- 47 Vgl. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 36.
- 48 Vgl. Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 77.
- 49 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 112, Fußnote 30.
- 50 Vgl. ebd. S. 111, bzw. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 40/41.
- 51 Vgl. Heinz Steinert: *Die Entdeckung der Kulturindustrie, oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien 1992, S. 76.
- 52 In Süddeutschland und in der Schweiz verwendete Bezeichnung für die absichtlich dissonante Karnevalsmusik.

- 53 Vgl. Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 77.
- 54 Vgl. Kunzler: *Jazz-Lexikon*, S. 1311.
- 55 Cornelius Partsch macht für die Erzählweise im *Jazz*-Roman eine »Dezentrierung der Erzählerinstanz« und eine »dialogische Erzählstruktur« fest; Partsch: *Schräge Töne*, S. 129, bzw. 130.
- 56 Die Bezeichnung des »Mannes der Synkope« als Narr liefert bereits einen kleinen Vorgeschmack auf das Karnevalskapitel.
- 57 Siegfried Scheffler: *Melodie der Welle*, Berlin 1933, S. 69, zitiert nach Ritzel: »Hätte der Kaiser Jazz getanz...«, S. 291.
- 58 Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 79.
- 59 Vgl. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 51, und Partsch: *Schräge Töne*, S. 13, bzw. 185 ff. Kreneks Oper wurde zur erfolgreichsten der zwanziger Jahre überhaupt.
- 60 Vgl. Schrader/Schebera: *Die »Goldenen« Zwanziger Jahre*, S. 177.
- 61 Vgl. Steinert: *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, S. 84.
- 62 Die Band heißt nach der Einverleibung der fünf Tänzerinnen »Lord Punks Jazz-Band-Boys and Dancing Girls«.
- 63 Vgl. dazu auch Steinert: *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, S. 76. Cornelius Partsch erläutert umfassend die künstlerische Auseinandersetzung mit dem »schwarzen Anderen« in der Zeit der Weimarer Republik. Dabei geht es ihm um Projektionen aus europäischer Sicht, exotistischen Vorstellungen gegenüber dem Fremden wie etwa die sexuelle Potenz des »primitiven Wilden«. Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 75–92.
- 64 Milhaud seinerseits war Mitglied der »Groupe des six« bzw. kurz »Les Six« genannt, eine 1918 gegründete lockere Verbindung sechs französischer Komponisten um Jean Cocteau, welche vor allem in der Ablehnung romantischer Musik etwa wagnerianischer Ausprägung einig gingen und sich leichtherzigeren musikalischen Formen wie dem Jazz zuwandten. Dazu gehörten neben Milhaud Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric und Francis Poulenc.
- 65 Darunter Pablo Picasso, Marcel Duchamps, Maurice Ravel, Erik Satie, René Clair.
- 66 William A. Shack: *Le jazz-hot. The roaring twenties*, in: Shack: *Harlem in Montmartre. A Paris Jazz story between the great wars*, Berkeley, Calif. 2001 (= Music of the African diaspora).
- 67 Bertolt Brecht: *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, in: Brecht: *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.1, Berlin–Frankfurt/Main 1988, S. 359.
- 68 Michail Michajlovič Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969, S. 48.
- 69 Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 24. durchges. und erw. Aufl., Berlin 2002, S. 472.
- 70 Hesse: *Der Steppenwolf*, S. 218. Auch hier wird wiederum der Vergleich mit der Welle bemüht. Übrigens befindet sich auch Harry Haller auf einem Maskenball.
- 71 Michail Bachtin definiert als besondere Karnevalskategorie den »frei[n], intim-familiäre[n], zwischenmenschliche[n] Kontakt«. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 48.
- 72 Im Karneval wird diese Grenze deshalb nicht angetastet, weil es mit Bachtin, wenn auch keine Beschränkung im Raum, dann doch eine in der Zeit gibt. Vgl. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 56.
- 73 Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 48.
- 74 Nach Bachtin gilt dafür das Kriterium, daß »sie Ort der Begegnung und des Kontakts verschieden gearteter Menschen zu sein vermögen«. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 56.

Dieter Wrobel

»Erdbeben aus Papier«

Medien- und Journalismuskritik in Erich Kästners Roman »Fabian«

1. Zeitung und Roman in den zwanziger Jahren. – Mit den medientechnologischen Innovationen des frühen 20. Jahrhunderts rücken neben den Rezeptionsweisen dieser Medien auch die Konditionen der Medienproduktion in den Fokus der literarischen Spiegelungen. Mit den sich ausdifferenzierenden Mediennutzungsgewohnheiten durch Hörer, Leser und Seher werden eben diese zur relevanten Zielgruppe einer sich ebenfalls ausdifferenzierenden Medienindustrie, die nicht nur das Unterhaltungs- und Informationsbedürfnis des Publikums stillt, sondern insbesondere im journalistischen Diskurs über die Informationsauswahl und -steuerung erheblichen Einfluß auf eben das Publikum gewinnt. (Massen-)Medien, Macht und Manipulation treten so in bezug auf die Produktion wie auf die Rezeption in eine diskursive Relation ein.

Im Zuge der Mediendiversifikation sind es nicht nur die neuen Medien (Rundfunk und Film), deren Aufstieg »die öffentliche Kommunikation in der Weimarer Republik tiefgreifend und nachhaltig« veränderten¹, sondern auch das alte Medium Zeitung nimmt in den literarischen Reflexen auf diese Prozesse eine zentrale Position ein. Unter dem Stichwort der Intermedialität sind für die Literatur der Weimarer Republik diverse personale wie thematische Beziehungslinien zwischen Zeitung und Roman zu konstatieren.

Stellvertretend für die zahlreichen personalen Überschneidungen zwischen Journalismus und Literatur² sind Gabriele Tergit und Erich Kästner zu nennen. Bei aller Unterschiedlichkeit ist diesen Protagonisten des literarischen und journalistischen Schreibens der Weimarer Republik der fortdauernde Grenzgang zwischen Genres, Medien und Themen gemeinsam. Für die Literatur der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre ist dabei vor allem die Implantierung journalistischer Stilformen kennzeichnend – prototypisch ist Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Unter dem Signum der Neuen Sachlichkeit schließlich wird die distanziert beobachtende Schreibhaltung des Schriftstellers, der sich auf die Beschreibung der Sachen zurückzieht und journalistische Schreibweisen einnimmt, geradezu epochal kennzeichnend. Nicht nur vor diesem Hintergrund ist der Einschätzung von Jürgs zuzustimmen, daß das Thema »Zeitung« als prototypisches neusachliches Thema gelten kann.³

Zu denjenigen literarischen Texten, die sich dezidiert mit den Bedingungen des Medien-Machens und damit des Meinung-Machens auseinandersetzen, zählen

an herausragender Stelle die beiden 1931 erschienenen Romane *Fabian - Die Geschichte eines Moralisten* von Erich Kästner sowie *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* von Gabriele Tergit⁴, die in mehrfacher Hinsicht als Paralleltex-te gelten dürfen. Kästner und Tergit haben beide die zwanziger Jahre als Journalisten begleitet, haben in den Redaktionen unmittelbare Einblicke in die Kon-ditionen der Nachrichten- und der Meinungsproduktion gewinnen können und haben beide in der Form der Mediensatire hierauf reagiert. Beide Romane sind daher als dezidiert medienkritische Texte auszuflaggen, mit denen Insider die fatale Wirkung des Mißbrauchs von Massenmedien aufzeigen. All dies geschieht unter der Voraussetzung, daß zahlreiche gesellschaftliche Protagonisten der Weimarer Republik nicht zu den glühenden Verfechtern einer freien Presse zählten.

Beide Romane sind indes weit mehr als Mediensatiren; sie enthalten ein immenses Warnpotential, das sich auf die zunehmende Entpolitisierung der veröffentlichten Meinung bezieht. Sowohl Kästner als auch Tergit stellen ihre wohl begründeten Befürchtungen dar, daß der Journalismus seine Rolle als kritischer Begleiter aller Sektoren des gesellschaftlichen Lebens nicht mehr hinreichend wahrnehme. Die Romane entwickeln zu Beginn der dreißiger Jah-re vor dem Hintergrund des längst erfolgten Einflußzuwachses des Nationalso-zialismus ein literarisches (Früh-)Warnsystem, das die Bedrohung der Unab-hängigkeit der Presse thematisiert. Wie weit solche Bedrohungen der Presse-freiheit und der Unabhängigkeit der Presse zur Zeit des Erscheinens beider Romane wirklich gehen, zeigt folgendes Beispiel: »Im Frühjahr 1929 hatte die von dem Pazifisten Carl von Ossietzky geleitete Zeitschrift »Die Weltbühne« mit zwei Artikeln auf die heimliche, an den Bestimmungen des Versailler Vertrages vorbeigehende Aufrüstung hingewiesen. Der Verfasser dieser Artikel und Ossietzky wurden vom Reichsgericht wegen »Landesverrats und Verrats militärischer Ge-heimnisse« angeklagt und im November 1931 zu je 18 Monaten Gefängnis ver-urteilt. Ossietzky trat die Haft unter großer öffentlicher Anteilnahme am 10. Mai 1932 an.«⁵

Von diesen Vorgängen hatten Gabriele Tergit als Mitarbeiterin der *Welt-bühne* und Erich Kästner als in Berlin arbeitender Journalist präzise Kenntnis. Und vor diesem Hintergrund sind beide Romane nicht mehr allein als Medien-satiren zu lesen, sondern sie schreiben, die Satire nutzend, gegen die Entmün-digung der Presse an. Dabei greifen sie unterschiedliche Aspekte der Gefähr-dung von Pressefreiheit auf: Gabriele Tergit zeichnet in ihrem Roman die Boulevardisierung der Presse im Rahmen ihrer agenda-setting-Funktion nach; indem die Redaktionen mehr auf die Befriedigung des Unterhaltungs- denn des Informationsbedürfnisses ihrer Leserschaft abzielen, sind sie es, die ihre Entpolitisierung selbst vorantreiben. Berlin sucht seinen Superstar, und ausge-rechnet die Zeitung findet ihn in Gestalt des mäßig begabten Volkssängers

Käsebier, der zum Medienereignis wird, nach den Schlagzeilen auch die Feuilletons beherrscht und dann in rascher Folge weiter vermarktet wird: Das Buch zum Leben, der Film zum Buch, der Star als Werbeträger (für Zigaretten und eine Schuhmarke) – die Medienmaschine nutzt alle ihr zur Verfügung stehenden Instrumente, bis der Käsebier-Boom abflaut und der vormalige Star schnell in Vergessenheit gerät. Zugleich wird in Tergits Roman die Presse als Teil eines gesellschaftlichen Komplexes aus Politik, Industrie, Finanzwesen und Massenmedien gezeigt, deren Unschuld und damit deren Glaubwürdigkeit durch ihre selbst vorangetriebene Verstrickung in ökonomische und politische Interessen schwindet.⁶ Erich Kästner setzt einen anderen Akzent. Er greift in seinem Roman vor allem die Manipulation der öffentlichen politischen Meinung durch unterschiedliche Mechanismen in den Redaktionen an. Hierzu zählt er sowohl den allzu sorglosen Umgang mit Wahrheit durch Redakteure als auch die um sich greifende Meinungslosigkeit in den Redaktionstuben und ihren publizistischen Erzeugnissen.

Trotz der durch beide Autoren selbst genutzten Ausflagung als Mediensatiren erbringt die Lektüre der Romane eben diese Dimension: Weit über die Unterhaltung hinausgehend, wird in den Texten detail- und kenntnisreich der Medienbetrieb der ausgehenden zwanziger Jahre sowohl gezeichnet als auch kritisiert. Insofern ist mit Bezugnahme auf Tergit und Kästner die Einschätzung von Hermand und Trommler revisionsbedürftig, daß sich die Schriftsteller der Weimarer Republik unisono »der ökonomischen und medienpolitischen Faktoren, die ihre Existenz bestimmten, zu wenig bewußt waren«⁷. Kästner und Tergit sind sich dieser Faktoren nicht zuletzt durch ihren beruflichen Kontext im Journalismus sehr bewußt. Während dies bei Kästner vor allem unter dem moralisch gewendeten Aspekt doppelter Dichotomien (Wahrheit versus Lüge / Öffentlichkeit versus Privatheit) geschieht, stellt Tergit die ökonomischen und politischen Wirkungen des publizistischen Komplexes innerhalb einer vielfach durch Korruption und Eigeninteressen gekennzeichneten maroden Gesellschaft und dessen Auswirkungen auf das Individuum heraus.

Gerade die ökonomischen Faktoren der Medienlandschaft sind entscheidend mit dafür verantwortlich, daß die Zeitungen ihre eigene Boulevardisierung prononciert vorantreiben. Insofern sie dem auch ökonomischen Konkurrenzdruck in erheblichem Maße ausgesetzt sind, glauben sie um ihres eigenen Überlebens willen ihre primäre Funktion der Informationsvermittlung und so der Meinungsbildung auf politischem Terrain nicht länger bevorzugt gerecht werden zu müssen. – Dieser Topos der Medienkritik mutet sehr heutig an, zeigt aber letztlich nur, daß die Geschichte der Massenmedien eben auch eine Geschichte der Kritik an den Massenmedien in bezug auf die von ihnen ausgehenden Tendenzen der Verflachung ist. Hierfür ist die Presselandschaft ein Stück weit mit verantwortlich. Denn einerseits ist die Dichte der publizistischen Orga-

ne maximal, andererseits setzt besonders in Zeiten der wirtschaftlichen Flaute schnell der Kampf um den Fortbestand ein. »In Berlin, aber auch in den anderen großen Städten des Reiches, ist es die Regel, daß die Zeitungen täglich dreimal erscheinen, und ehe die Nazis die Presse systematisch zu monopolisieren und zu konzentrieren beginnen, gibt es in der Weimarer Republik eine Vielfalt an Zeitungen wie nie zuvor und nicht mehr danach.«⁸ Diese Vielfalt an Zeitungen konkretisiert Kähler für Berlin, indem er die Zahl der allein hier erscheinenden Zeitungen und Zeitschriften für das Jahr 1928 auf stattliche 2633 verschiedene publizistische Einheiten beziffert⁹, andere Berechnungen, die auch periodisch erscheinende Blätter berücksichtigen, enden bei der Zahl 4000¹⁰. Die Auswirkung dieser massiven Konkurrenz auf dem Markt, die sich im steten Werben um den Leser und damit in der Ausrichtung der Zeitungen, ihrer Themenauswahl und ihrer Gestaltung am – tatsächlichen oder unterstellten – Publikumsinteresse niederschlägt, führt – die Romane von Kästner und Tergit zeigen es exemplarisch – zur zunehmenden Entpolitisierung und Boulevardisierung der Zeitungen. Im Sinne dieser Tendenz kommt hinzu, daß die Journalisten unter den skizzierten ökonomisch gewendeten Produktionsbedingungen immer mehr als Angestellte ihrer Verlage zu deren wirtschaftlichen Interessen beizutragen haben und entsprechend der maroden Arbeitsmarktlage der späten zwanziger Jahre in die geübten hire-and-fire-Mechanismen vieler Branchen einbezogen sind. Damit ist die Freiheit der Presse nicht mehr eine des Journalismus, der nicht mehr als ein Marktsegment unter anderen ist.

2. Kästner: *Fabian*. - Im Berlin der frühen dreißiger Jahre sind die vor allen ökonomischen Folgen und die sich anschließenden privaten Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise allenthalben zu besichtigen; dies gilt auch für literarische Spiegelungen wie etwa für den Roman *Fabian - Die Geschichte eines Moralisten* von Erich Kästner¹¹. Arbeitslosigkeit, drohende wie bereits eingetretene, ist das Lebensthema der einen Hälfte der Gesellschaft, während die andere, die sich um die unmittelbaren Lebensgrundlagen nicht sorgen muß, sich den Vergnügungen und Ausschweifungen hingibt. In dieser sozial explosiven, wirtschaftlich unkalkulierbaren und politisch diffusen Gemengelage schreibt Kästner seine Großstadt- und Mediensatire, die gleichsam die Echtzeit aufnimmt und durch »Zerrspiegel« der »Karikatur« – so Kästner im Vorwort von 1950 (S. 10¹²) – gebrochen wiedergibt. Angesichts der im Roman formulierten Medien- und Journalismuskritik hat Kästner im ursprünglich geplanten, vom Verlag aber abgelehnten Romantitel »Der Gang vor die Hunde« deutlich mehr Schärfe und auch eine unübersehbare Tendenz vorgesehen; dagegen ist der Kompromißtitel weitaus entschärfter.

Mit Jakob Fabian stellt Kästner einen Zeitzeugen in den Mittelpunkt seines 1931 erstveröffentlichten Romans, in dem deutlich mehr als karikaturistische

Zerrbilder des Berliner Lebens enthalten sind. Kästner ist den Ursachen für den auch moralischen Zerfall der Gesellschaft auf der Spur, soweit er sich jenseits der ökonomischen und durch den schwarzen Freitag 1929 als einer frühen Erscheinungsform des globalisierten Kapitalismus begründen läßt. Die Ursachen für den Niedergang der Gesellschaft, an deren Horizont sich bereits schemenhaft kollektives Unheil abzeichnet, stellt Kästner in dichotomisch angelegter Struktur dar. Fabian, der teils teilnehmender Beobachter und teils beobachtender Teilnehmer ist, der immer auch ein wenig jenseits des Geschehens bleibt, ist selbst eine Figur, die über Dichotomien gezeichnet ist: Nach Berlin zugereist, nimmt er am Großstadtleben und seiner Vergnügungssucht wie seinen Abstürzen teil, wird zum Teil des großstädtischen Organismus, nimmt dies alles aber auch mit Distanz und Unverständnis zur Kenntnis, wendet sich schließlich in existentieller Not wieder ab. Sein zeitweiliges Teilhaben an sehr unterschiedlichen Figuren (zum Beispiel Irene Moll, Cornelia Battenberg, Stephan Labude, die Mutter) und Milieus bzw. Soziotopen (zum Beispiel Werbeagentur, Vergnügungslokale, Künstlermilieu) ist immer von Anziehung und Abstoßung, von Interesse und Abscheu gleichermaßen gekennzeichnet.

Als ein Mensch der dreißiger Jahre in der Großstadt Berlin ist Fabian immer wieder von der Präsenz der Medien umgeben; die Zeitung nimmt hierbei die zentrale Rolle ein. Das Medium Zeitung, die Produktion wie die Rezeption, ist gleichsam – neben Fabian – eine Figur des Romans im Status sekundärer Relevanz, die nicht immer explizit, gleichwohl aber durchgehend fest in den Text eingewoben ist, und von der aus weitere Dichotomien entfaltet und exemplifiziert werden. Auf übergeordneter Ebene weist Kästner dem Medium Zeitung eine nicht unerhebliche Rolle beim Niedergang der moralischen¹³ und politischen Werte zu. Am Beispiel des politischen Redakteurs Münzer wird der Funktionsmechanismus beschrieben, den Kästner für diesen Niedergang mitverantwortlich macht. Zugleich lassen sich die dichotomischen Erzählstrategien um Wahrheit versus Lüge sowie um Macht versus Ohnmacht entfalten, die kennzeichnend sind für Kästners narrative Struktur im Roman *Fabian*.

3. Dichotomie: Wahrheit versus Lüge. – Die Aufgabe des Redakteurs ist es, Ordnung in die Vielzahl der Ereignisse zu bringen, die stündlich anwachsend über Telefon und Kabel in die Redaktion gemeldet werden. Dieses »Erdbeben aus Papier« (S. 28) gilt es zu sichten, zu sortieren und zu gewichten. Redakteur Münzer dagegen tritt selbst ein Erdbeben los: Ausgehend von einer scheinbaren Petitesse – fünf Zeilen sind auf einer ansonsten fertiggestellten Zeitungsseite noch zu füllen – umreißt Kästner das Selbstverständnis und die Handlungslogik des politischen Journalismus. »Wenn man eine Notiz braucht und keine hat, erfindet man sie.« (S. 29) Dieser Handlungslogik folgend, erfindet Redakteur Münzer, der so zum Falschmünzer wird, politische Unruhen in Kalkutta,

fingiert Tote und Verletzte und befriedet zum Abschluß des Fünfzeilers die fiktive politisch instabile Situation wieder (S. 29 f.). Vollkommen frei von Skrupeln jeder Art verteidigt er sein Vorgehen geradezu naßforsch: »Meldungen, deren Unwahrheit nicht oder erst nach Wochen festgestellt werden kann, sind wahr.« (S. 30) Dieser maximal freie, manipulierende Umgang mit Tatsachen, die aber wegen der medialen Beglaubigungsstrategie der Veröffentlichung von Lesern der Zeitung als Tatsache auf- und wahrgenommen werden, ist für den erfahrenen Journalisten Münzer offenkundig Alltagsgeschäft. In der Selbstkommentierung Münzers entfaltet diese Interpretation der journalistischen Arbeitsauffassung dann allerdings eine weitere, tiefergreifende Dimension: »Glauben Sie mir, mein Lieber, was wir hinzudichten, ist nicht so schlimm wie das, was wir weglassen.« (S. 31) Mit dieser Position realisiert der fiktive Redakteur dasjenige berufsethische Programm, über das sich bereits Victor Auburtin, ein Journalist der zwanziger Jahre, durchaus selbstironisch so geäußert hat. Er schreibt in einer Rezension zu einem Leitfaden der journalistischen Ausbildung, daß »jeder Journalist werden kann, der den gehörigen Mut hat«¹⁴. Mut sei insofern notwendig, da es anderer Qualifikationen erkennbar nicht bedürfe: »Man braucht dazu nur einen Bleistift, Papier, ein Konversationslexikon, den Gothaischen Hof- und Staatskalender und ein Quantum Gehirnmasse, das je nach Parteistellung des betreffenden Blattes verschieden sein wird. Nicht alle diese Apparate sind notwendig, und man kann bequem etwas anderes statt dessen verwenden. So gibt es bedeutende Journalisten, die anstatt des Bleistiftes einen Klebepinsel gebrauchen und die Gehirnmasse durch Gummiarabikum ersetzen. Die Wirkung auf den Leser ist in beiden Fällen vollkommen gleich.«¹⁵ Der Journalist als Stümper – dagegen ist Münzer nachgerade kreativ; immerhin schreibt er nicht nur ab, er erfindet immerhin noch seine Nachricht selbst. Ausgehend von dieser Szene und der ironisierten zeitgenössischen Kommentierung läßt sich das täglich in den Zeitungen Verbreitete nur mehr als Konglomerat von Erfindungen, Auslassungen und Tatsachen beschreiben. Nur ist der Leser nicht in der Lage, einzelne Beiträge zu rubrifizieren und entsprechend zu gewichten. Dem Leser suggeriert das bedruckte Zeitungspapier durchgängig den Status von Tatsachen. Mit dieser bitteren Spiegelung greift Kästner die journalistische Zunft an, die ihr wesentliches Kapital leichtfertig verspielt: die Glaubwürdigkeit. Indem Kästner die Journalisten als Bearbeiter der zur Veröffentlichung vorgesehenen Wirklichkeit darstellt, wirft er die Frage auf, in wessen Auftrag sie dies tun. Und auch hierauf hat Redakteur Münzer eine Antwort, die auf der Oberfläche auf ein fatales Abhängigkeitsverhältnis der gar nicht so freien Presse verweist: »Wir haben Anweisung, der Regierung nicht in den Rücken zu fallen. Wenn wir dagegen schreiben, schaden wir uns, wenn wir schweigen, nützen wir der Regierung.« (S. 31) Auch wenn und weil unausgesprochen bleibt, wer Quelle dieser Anweisung ist, so soll gleichwohl deutlich werden, daß die

Relation zwischen Politik und Presse durch Abhängigkeit, selbst auferlegter oder wirklich erzwungener, gekennzeichnet ist.

Allerdings breitet Kästner wiederum eine dichotomische Doppelbödigkeit aus, indem er diese pessimistische Sichtweise des Journalisten am Gängelband der politischen Macht sofort wieder durchbricht. Während Kästner den Redakteur Münzer noch über seine eigene Ohnmacht schwadronieren läßt, ist dieser damit beschäftigt, eine Rede des Reichskanzlers zu redigieren. Münzer kommentiert dessen Rede despektierlich (»Das ist geradezu ein Schulaufsatz über das Thema: Das Wasser, in dem Deutschlands Zukunft liegt, ohne unterzugehen. In Untersekunda kriegte er dafür die Drei.« S. 31), während er ganze Passagen aus dem zum Druck vorzubereitenden Manuskript herausstreicht und auf diese Weise durch Korrektur und Streichung seine Interpretation des Textes zusammenstellt. Und da das Weggelassene – nach Münzers Auffassung – das Schlimme ist (vgl. S. 31), wird die ursprüngliche Rede durch diesen Eingriff, der eben nicht nur redaktionell, sondern verfälschend ist, für das Lesepublikum aufbereitet, verändert, entstellt und, da nicht seiner Wertung überlassen, gleichsam zensiert. Und so ist es nicht, jedenfalls nicht ausschließlich, die von Münzer als Entschuldigungsgebäude errichtete Abhängigkeit von politischer Vorgabe, die den Journalisten zum Handeln zwingt, sondern wohl vor allem dessen eigenes Gutdünken bzw. sein vorauseilender Gehorsam gegenüber einer nicht präzise zu fassenden Autorität.

Damit aber ist der Journalist eine höchst gefährliche Institution: Indem er nicht nur entscheidet, was die Leserschaft zu lesen bekommt, sondern auch noch gleichzeitig die Leseperspektive ohne Kenntlichmachung mitliefert, werden die Leser gleichsam entmündigt und sind der Manipulation ausgeliefert. Statt als Element der Meinungsbildung die ihr zufallende öffentliche Funktion wahrzunehmen, wird die Presse zur Verbreitung von Privatamentos, Spontanerfindungen und individuellen Welterklärungen nachgerade mißbraucht – und mißbraucht sich so selbst, denn die Journalisten, Münzer ebenso wie seine Kollegen aus dem Feuilleton und der Wirtschaftsredaktion, stehen hier unter Generalverdacht, durch Strategien der Verunklarung und der Manipulation zu politischer Positionslosigkeit der Leser dadurch beizutragen, daß diese nicht eindeutig Schlagzeilen nach wahr oder falsch unterscheiden können – nicht aufgrund ihres Unvermögens, sondern aufgrund mangelnder Möglichkeiten zur Prüfung. Und damit bleibt den Lesern nur übrig, zu glauben, was sie glauben sollen – oder zu resignieren. Münzer hingegen hat sich genau hier mit seiner eigenen Wahrheit komfortabel eingerichtet, die da lautet: »Die bequemste öffentliche Meinung ist noch immer die öffentliche Meinungslosigkeit.« (S. 31) Nach diesem Credo verfährt Münzer, erfindet Meldungen, redigiert Kanzlerreden und füllt so täglich sein Blatt.

So ist es vor allem die mangelnde Sensibilität des Journalisten gegenüber seiner eigenen Profession und Aufgabe sowie der abgestumpfte Umgang mit

Wahrheit und Lüge, die Kästner diesem Gewerbe vorwirft. Kästner selbst, 1899 geboren, hat nach seiner Promotion 1926 zunächst als Redakteur bei der *Neuen Leipziger Zeitung* gearbeitet und ein Jahr später nach seinem Umzug nach Berlin freiberuflich für verschiedene Zeitungen geschrieben. Insbesondere die Veröffentlichung des *Fabian* wurde in der Kritik zwiespältig aufgenommen; während die positiven Rezensionen vor allem seine beschreibenden Qualitäten hervorhoben, formierte sich auf seiten der Ablehnung Widerstand gegen die allzu freizügigen Darstellungen und den Bruch gleich mehrerer sexueller Tabus im Roman. Nicht zuletzt der *Fabian* führte dazu, daß Kästners Werke nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 verboten wurde und daß seine Bücher der Bücherverbrennung im Mai 1933 zum Opfer fielen – Kästner war dabei der einzige Schriftsteller, der in Berlin als Augenzeuge Goebbels' Hetzrede und Autodafé beiwohnt. Kästner zieht sich in die sogenannte innere Emigration zurück und schreibt, da unter Publikationsverbot stehend, überwiegend für die Schublade. Zur Zeit der Veröffentlichung des *Fabian* ist er als freiberuflicher Journalist in den Alltag der Zeitungsproduktion eingebunden und verfügt über entsprechende Einblicke. Und selbst wenn das Beispiel Münzer unter dem Vorzeichen der Karikatur zu sehen ist, so wird Kästner seine Münzers im beruflichen Umfeld sehr genau kennengelernt haben.¹⁶ Den laxen Umgang mit der Wahrheit wertet Kästner moralisch, die Positions- und Meinungslosigkeit des Journalisten wertet er politisch, indem er diesen beiden Aspekten der Produktionsseite des Massenmediums Zeitung im Roman breiten Raum und in der Ursachenforschung für den gesellschaftlichen Niedergang nicht unerhebliches Gewicht beimißt. Den Wirtschaftsredakteur Malmy läßt Kästner dies dann so formulieren: »Wir werden nicht daran zugrunde gehen, daß einige Zeitgenossen besonders niederträchtig sind, und nicht daran, daß andere besonders dämlich sind. Und nicht daran, daß einige von diesen und jenen mit einigen von denen identisch sind, die den Globus verwalten. Wir gehen an der seelischen Bequemlichkeit aller Beteiligten zugrunde. Wir wollen, daß es sich ändert, aber wir wollen nicht, daß wir uns ändern.« (S. 37)

Die Dichotomie Wahrheit versus Lüge ist demnach für den Journalismus nicht aus sich selbst heraus abzugrenzen, sondern schwimmt angesichts der Bequemlichkeit eines Redakteurs wie Münzer, dem die genaue Unterscheidung zwischen beidem zu aufwendig und zu mühsam ist und der sich mit seiner eigenen, höchst privaten Wahrheit öffentlich äußert. »Er ist seit zwanzig Jahren Journalist und er glaubt bereits, was er lügt.« (S. 32), so Malmy über Münzer. Insofern ist es bemerkenswert, daß zum Romanbeginn *Fabian* an einem öffentlichen Ort (im Café) im öffentlichen Text der Zeitung liest und aus dieser in reduzierender und auch in distanziert wirkender Weise lediglich die Schlagzeilen zur Kenntnis nimmt: »Fabian saß in einem Café namens Spalteholz und las die Schlagzeilen der Abendblätter: Englisch-Luftschiff explodiert

über Beauvais, Strychnin lagert neben Linsen, Neunjähriges Mädchen aus dem Fenster gesprungen, Abermals erfolglose Ministerpräsidentenwahl, Der Mord im Lainzer Tiergarten, Skandal im Städtischen Beschaffungsamt, Die künstliche Stimme in der Westentasche, Ruhrkohlenabsatz läßt nach, Die Geschenke für Reichsbahndirektor Neumann, Elefanten auf dem Bürgersteig, Nervosität an den Kaffeemärkten, Skandal um Clara Bow, Bevorstehender Streik von 140 000 Metallarbeitern, Verbrecherdrama in Chikago, Verhandlungen in Moskau über das Holzdumping, Starhembergjäger rebellieren. Das tägliche Pensum. Nichts Besonderes.« (S. 11) Durch die Häufung ihren Eigenwert verlierender Nachrichten, die der Leser Fabian, gesättigt von so viel Spektakulärem und Sensationellem, beiläufig zur Kenntnis nimmt, obwohl jede der angedeuteten Meldungen etwas Besonderes ist¹⁷, wird die Funktion des Massenmediums Zeitung bestimmt. Die Zeitung dient vorrangig unterhaltenden Zwecken, präsentiert Politisches neben Boulevardthemen, will Lust und Gier nach Sensationen beim Lesepublikum befriedigen. Damit ist die Zeitung als einzig allgemein verfügbares Massenmedium seiner politischen und aufklärerischen Funktion weitestgehend beraubt. Die Zeitung wird zum Bestandteil jener Unterhaltungskultur, die in den Varietees, Revuen und Rummelplätze (etwa S. 166 ff.), den Kneipen und Bordellen¹⁸ (zum Beispiel S. 225 ff.) ihre Fortsetzung findet.¹⁹ Eine weitere Funktion hat die Zeitung gleichwohl noch: Sie dient ihren Machern als Quelle des Gehaltserwerbs; dies bestätigt Redakteur Münzer unumwunden, als Fabian, der Moralist, die Berechtigung eines derart verstandenen Journalismus grundlegend in Frage stellt: »Dann stellen Sie doch das Erscheinen des Blattes ein«, meinte Fabian. / »Und wovon sollen wir leben?« fragte Münzer. »Außerdem, was sollten wir statt dessen tun?« (S. 31)

Vor dem Hintergrund dieser kritischen Haltung Kästners gegenüber der geschilderten journalistischen Praxis und ihrer Konsequenzen ist zumindest in Frage zu stellen, ob Kästner wirklich eine politische Stellungnahme explizit vermeidet, wie es die Einordnung des Textes in eine diesen Aspekt zentral stellende Theorie der Neuen Sachlichkeit nahelegt. Zwar trifft dies insoweit zu, als politisches Alltagsgeschäft und der an Bedeutung gewinnende Nationalsozialismus tatsächlich im Roman nicht gewertet werden, sondern es hier bei einer Abbildung von Verhältnissen und Zuständen bleibt (vgl. Schießerei zwischen einem Arbeiter und einem Nationalsozialisten, denen Fabian und Labude ungeachtet ihrer politischen und ideologischen Lage helfen, S. 62 ff.), allerdings ist gerade die Kommentierung der Journalisten als Beobachter und Berichterstatter des politischen Geschäftes ausgesprochen deutlich. So ist an der Verortung des Romans innerhalb der Neuen Sachlichkeit nicht zu zweifeln, jedoch ist in Frage zu stellen, daß hier der Autor sich politischer Stellungnahmen grundsätzlich enthalte. Zudem ist auch Ladenthins Feststellung zuzustimmen, daß das sprachliche Mittel der Karikatur, die Satire, als Form der Inter-

pretation und auch der Attacke zu sehen ist²⁰; und nichts anderes wird in der Stellungnahme des Autors zu den Journalistenfiguren wie Münzer deutlich. So muß gerade das durchaus vorhandene kritische Potential des Romans hervorgehoben werden. Entsprechend formuliert auch Jürgs, die einerseits die literarische Verwendung des Zeitungsmotivs als typisch für die Neue Sachlichkeit darstellt²¹, in bezug auf Kästner aber andererseits feststellt, daß sich »eindeutige Bejahung und kritiklose Übernahme von Gegenwartsthemen wie Technik, Werbung oder Journalismus [. . .] in Kästners Romanen [. . .] nicht ausmachen«²² lassen. Und ähnlich bilanziert auch Rauch: »Trotz seiner neusachlichen Tendenzen ist der *Fabian* damit alles andere als ein unkritischer Zeitroman, dem es um eine bloße Affirmation des Bestehenden und um eine unreflektierte Fortschrittsverherrlichung geht.«²³

4. Dichotomie: Öffentlichkeit versus Privatheit. – Die Dichotomie Wahrheit versus Lüge wird im Roman allerdings nicht nur auf der Seite der veröffentlichten Meinung und mithin der Öffentlichkeit thematisiert; sie wird mit einer zweiten Dichotomie Öffentlichkeit versus Privatheit verschmolzen. Dies geschieht, indem exakt die Auswirkungen aus dem Umgang mit Wahrheit bzw. Lüge im privaten Bereich der Figuren gespiegelt wird. Neben der satirisch gebrochenen Darstellung der Verlogenheit und Unaufrichtigkeit bei der Produktion der Zeitung, die in eklatantem Gegensatz zu ihrem eigenen Anspruch als Nachrichtenmedium steht, hat Kästner dem öffentlichen bzw. veröffentlichten Widerspruch zwischen Wahrheit und Lüge ein ins Private gewendetes Pendant gegenübergestellt. Der Gegensatz konkretisiert sich in der scheiternden Liebesgeschichte zwischen Labude und Leda, aber auch – reduzierter – in der Beziehungsgeschichte zwischen Fabian und Cornelia.

Da sich in beiden Dimensionen, der öffentlichen wie der privaten, die Diskrepanz zwischen Wahrheit und Lüge als zersetzend erweist und ihr destruktives Potential für die Glaubwürdigkeit des Mediums ebenso wie für die persönliche und gegenseitige Glaubwürdigkeit des Liebespaares freisetzt, ist in diesem Topos eine Wurzel jenes Übels zu sehen, das Kästner quer durch differente Lebenszusammenhänge für den heraufziehenden Niedergang einer Gesellschaft im Ganzen wie im Detail benennt. Fehlende moralische Aufrichtigkeit, mangelnde Glaubwürdigkeit und zerbrechende Integrität sind die schleichenden Gifte, die die politisch wie ökonomisch ohnehin bedrohte Gesellschaft der späten Weimarer Republik vollends aushebelt und zum Tollhaus werden läßt. In diesem Sinne sind sowohl die absurd anmutenden Redaktionsszenen wie die entwurzelte Orientierungslosigkeit Labudes nach der Auflösung seiner Fernbeziehung zu Leda Szenen aus diesem Tollhaus.

Und beide haben erhebliche Konsequenzen: Entwertet sich in bezug auf die öffentliche Seite der Dichotomie das Medium Zeitung hinsichtlich seiner

Glaubwürdigkeitsansprüche, so wird Labude im privaten Kontext Opfer einer doppelten Verlogenheit. Zunächst betrügt ihn seine in Hamburg lebende Freundin Leda, ohne dies in klärendem Gespräch zuzugeben, und nach der Trennung von Leda wird Labude zum Opfer eines Universitätskollegen, der sich den makabren Scherz erlaubt und die Ablehnung Labudes Habilitationsschrift behauptet. In beiden Situationen ist Labude bis ins Mark getroffen, da er Glaubwürdigkeit einverlangt und annimmt, wo sie nicht ist; wie sehr Labude durch Ledas Betrug getroffen worden ist, drückt er in seinem Abschiedsbrief (S. 187) aus. Die Unwahrheit aus dem kollegialen Munde (»Er hatte ihm vergiftete Worte ins Ohr geträufelt, wie Arsenik ins Trinkglas. Er hatte, zum Spaß, auf Labude gezielt und abgedrückt. Und aus der ungeladenen Waffe war ein tödlicher Schuß gefallen.« S. 207), jene vergifteten Worte treiben Labude in den Freitod – ähnlich vergiftet sind die Worte Münzers in der Zeitung, sie vermögen jedoch eine ganze Gesellschaft zu infizieren mit epidemischer Gleichgültigkeit, mit Meinungslosigkeit, die zu Unmündigkeit führt.

Nach dem Freitod Labudes wird der private Vorgang dann wieder öffentlich bzw. veröffentlicht. Denn erst durch einen Bericht in der Zeitung erfährt Labudes Vater vom Tod seines Sohnes (S. 189, S. 194). Hier, im Angesicht einer persönlichen Tragödie, übernimmt das Medium Zeitung in offenkundiger Gewissenhaftigkeit die Funktion der Nachrichtenvermittlung, berichtet aber von der Tragödie als Sensation, als Boulevardmeldung. Der Vater als Leser, der aus der Zeitung vom Tod seines Sohnes erfährt, der somit das in der Zeitung Veröffentlichte als Wahrheit rezipiert, fragt beim überhasteten Eintreffen in seinem Haus nicht nach, sondern »stieg aus und hielt dem Diener eine Zeitung entgegen« (S. 194). Diese wortlose Geste führt Kommunikation über die Zeitung weiter. Der buchstäblich tödliche Ernst dieser Rezeptionshaltung steht nun in krassem Gegensatz zum dargestellten äußerst legeren Umgang mit der Wahrheit auf seiten der Produktion (Münzer). Und gerade dieser extreme Gegensatz deutet an, wie sich Kästner positioniert, wenn er Lesererwartungen und -ansprüche an eine Zeitung mit ihrer Herstellung und der mangelnden Recherchesorgfalt sowie der in ihr gedruckten Meinungs- und Positionslosigkeit kontrastiert. Auch wenn das persönliche Schicksal Labudes und der gesellschaftliche Niedergang einer Gesellschaft deutlich differenten Ebenen zugehören, so wird doch die Beziehbarkeit beider Diskurse durch das Medium Zeitung und seine prominente Position in beiden Zusammenhängen deutlich.

In gewisser Parallelität zu Labude erfährt auch Fabian die Diskrepanz zwischen Wahrheit und Lüge im privaten Bereich. Die vielschichtige Beziehung zur Juristin Cornelia Battenberg ist durch eine Gemengelage aus Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit geprägt. Beide betrügen einander; Fabian etwa kriecht bei der Frau eines geschäftlich absenten Handlungsreisenden unter (S. 173 ff.), während Cornelia den Filmproduzenten Makart zum Geliebten nimmt (S. 180).

Und so scheinen persönliche Beziehungen durch ein Geflecht aus wechselseitigem Betrug und mehr oder weniger gelingendem Kaschieren durch Vorwände und Lügen geprägt zu sein. Doch jeder der Beteiligten erfährt genau so viel von der Wahrheit, wie durch den je anderen mit- und zugeteilt wird. Wiederum ist es das Medium Zeitung, das in scheinbarer Objektivität und mit dem Anspruch auf die ganze Wahrheit Klarheit verkündet. Im Moment des größten Zweifels nach Labudes Freitod und nach Cornelias Weggang stößt Fabian im Feuilleton eines Boulevardblattes auf die Schlagzeile »Juristin wird Filmstar« (S. 211). Die durch das Medium kommunizierte Botschaft ersetzt den Dialog der beiden Figuren; gleichwohl hat die medial qua Veröffentlichung als wahr beglaubigte Mitteilung für Fabian reale Auswirkungen: Er läßt Cornelia nun auch innerlich los, nachdem diese bereits die Beziehung verlassen hatte, und schließt mit einem Kapitel seines Lebens ab: »Alles Gute«, wiederholte Fabian und starrte auf das Bild, als betrachte er ein Grab. Eine unsichtbare gespenstische Schere hatte sämtliche Bande, die ihn an diese Stadt fesselten, zerschnitten. Der Beruf war verloren, der Freund war tot, Cornelia war in fremder Hand, was hatte er hier noch zu suchen?« (S. 211) Die Zeitung schafft Klärung, indem sie das Gemisch aus Wahrheit und Lüge durch eine simple Schlagzeile und eine Bildunterschrift entscheidet. Und Fabian, obwohl um die Produktionsbedingungen der Zeitung wissend, ergibt sich dieser Wirkung; er schneidet gar den Artikel über Cornelia aus, nimmt ihn als Erinnerung in sein Notizbuch (S. 211). Der Zeitungsartikel wird so zum Speichermedium der Erinnerung und erreicht abermals so eine Wirkmacht, die ihr angesichts der dargestellten Fragwürdigkeit in bezug auf ihre Produktion und das mißachtete journalistische Ethos nicht zu kommen kann.

Daß Fabian als Werbetexter, als Propagandist, zeitweilig bis zur Entlassung einen Beruf an der Schnittstelle zwischen Wahrheit und Wirklichkeit, zwischen Wahrheit und Lüge ausübt, ist da mehr als eine beiläufige Pointe. Indem Fabian Werbetexte für Produkte wie Zigarren erfindet, steht er zunächst den attackierten Journalisten in nichts nach. Allerdings ist es die innere Distanz Fabians zu seinem Handeln und zu seinem Beruf, die ihn aus dieser Nachbarschaft befreit: »Er tat seine Pflicht, obwohl er nicht einsah, wozu.« (S. 42) Anders als Münzer, der sich vollständig in seiner privaten Wirklichkeit eingenistet hat, und der nur in alkoholisiertem Zustand zu weinerlicher Selbstreflexion imstande ist (»Münzer saß auf dem Sofa und weinte plötzlich. ›Ich bin ein Schwein«, murmelte er.« S. 35),²⁴ ist Fabian der Beruf des Werbetexters eher lästig, und entsprechend gleichgültig reagiert er auf seine Entlassung; Fabian hat eine erhebliche Distanz zu seinem Tun, die dargestellten Journalisten, Münzer allen voran, haben diese Distanz nicht.

Allerdings kann Fabian diese Distanz nicht durchhalten. Denn er bewirbt sich nach seiner mittellosen Rückkehr ins elterliche Dresden ausgerechnet bei

einer Zeitung; damit versucht er seine wirtschaftliche Fortexistenz in jenem Metier zu finden, das ihm durch seine Berliner Begegnungen (vor allem Kapitel 3) in desillusionierender Weise bekannt geworden ist. Denkbar ist, vordergründig ausgerechnet diesen in Betracht gezogenen Broterwerb als Kapitulation und Resignation des gescheiterten Moralisten zu lesen, der angesichts einer existentiellen Notlage dort sein Geld verdienen muß und will, wo seine speziellen Fähigkeiten als Mensch der Sprache ungeachtet der in Berlin gewachsenen Skrupel und Distanz zum journalistischen Gewerbe einen Marktwert haben. Doch trotz – oder gerade wegen – des Vorstellungsgespräches bleibt Fabian der zwar anfechtbare, aber nicht korrumpierbare Moralist: »Er beschloß, den Eltern zu verschweigen, daß er bei der ›Tagespost‹ unterkriechen wollte. Er wollte nicht unterkriechen. Zum Donnerwetter, er kroch nicht zu Kreuze! Er beschloß, dem Direktor abzusagen, und kaum hatte er sich dazu entschieden, wurde ihm wohl.« (S. 234)

Stellungslos, aber mit intakter Integrität und gerade wegen letzterer mit sich selbst im reinen geht Fabian mit fliegenden Fahnen unter – was mit der unbehaglichen Zeitungslektüre im Café Spalteholz beginnt, endet nach der Distanzierung von der Zeitung; und – so darf spekuliert werden – wird allenfalls noch als Sensationsmeldung am Tage nach Fabians spektakulärem Ertrinken genau in jenem Medium eine vorübergehende Fortsetzung finden, von dem Fabian sich eben nicht hat vereinnahmen lassen wollen.

Anmerkungen

- 1 Wolfram Wessels: *Die Neuen Medien und die Literatur*, in: Rolf Grimminger, Bernhard Weyergraf (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik 1919-1933* (= *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 8), München-Wien 1995, S. 65.
- 2 Schütz spricht davon, daß in den zwanziger Jahren die vormalis strikte Trennung von Dichter und Journalist zugunsten des Typus des Schriftstellers verschwimmt – und zwar angesichts der Bedrohung der Printmedien durch die neuen audiovisuellen Medien, die in Sachen Unterhaltung und Information immer relevanter werden. Vgl. Erhard Schütz: *Romane der Weimarer Republik*, München 1986, S. 35 f. – Kähler listet umfangreich die berufliche und personelle Verquickung an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur auf. Vgl. Hermann Kähler: *Berlin - Asphalt und Licht. Die große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik*, Berlin 1986, S. 52.
- 3 Britta Jürgs: *Neusachliche Zeitungsmacher. Frauen und alte Sentimentalitäten*, in: Sabine Becker, Christoph Weiß (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman*, Stuttgart 1995, S. 195 ff.
- 4 Hilke Veth: *Literatur von Frauen*, in: Grimminger, Weyergraf (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik 1919-1933*, S. 467, bezeichnet Tergits Roman als »vielschichtigsten Großstadroman« seiner Zeit.
- 5 Deutsches Zeitungsmuseum: *Der Weg zur freien Presse in Deutschland. Eine Ausstellung des Bundesverbandes Deutscher Zeitungsverleger*, Bonn-Meersburg 1988, S. 42.

- 6 Zu dieser Sichtweise des Käsebier-Romans von Tergit vgl. Dieter Wrobel: *Medien-satire wider die Entpolitisierung der Zeitung. Journalismuskritik in Romanen von Gabriele Tergit und Erich Kästner*, in: Walter Fähnders, Petra Josting (Hg.): »Laboratorium Vielseitigkeit«. *Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag*, Bielefeld 2005.
- 7 Jost Hermand, Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*, München 1978, S. 176.
- 8 Schütz: *Romane der Weimarer Republik*, S. 35.
- 9 Kähler: *Berlin - Asphalt und Licht*, S. 51.
- 10 Vgl. Bärbel Schrader, Jürgen Schebera: *Die »goldenen« zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Wien-Köln-Graz 1987, S. 127.
- 11 Die umfangreiche Forschungsliteratur zu Kästner und Aspekten seines Werkes sowie zu seiner Biografie soll hier nicht rezipiert werden; dezidierte Ausführungen finden sich, vor allem im Umfeld des 100. Geburtstages publiziert, besonders bei Klaus Doderer: *Erich Kästner. Lebensphasen - politisches Engagement - literarisches Wirken*, Weinheim-München 2002, Sven Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, München 1999, und Franz Josef Görtz, Hans Sarkowicz: *Erich Kästner. Eine Biographie*, München 1998.
- 12 Die Textnachweise beziehen sich auf folgende Ausgabe: Erich Kästner: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, 19. Aufl., München 2003.
- 13 Zur problematisierenden Betrachtung des Moralischen in Kästners Werk vgl. Andreas Drouve: *Erich Kästner - Moralist mit doppeltem Boden*, Marburg 1999.
- 14 Victor Auburtin: *Die Erfindung des Journalismus*, in: *Berliner Tageblatt*, 29.9.1920, zitiert nach Christian Jäger, Erhard Schütz: *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*, Wiesbaden 1999, S. 240.
- 15 Ebd.
- 16 Auf das Spiegelungsverhältnis zwischen Autor Kästner und Figur Fabian ist wiederholt detailliert hingewiesen worden; vgl. etwa Isa Schikorsky: *Erich Kästner*, München 1998, S. 18; auch Rauch geht aufgrund diverser Einzelbefunde davon aus, »daß Kästner eine Reihe eigener Erfahrungen in dem Roman verarbeitet hat« (Marja Rauch: *Erich Kästner: Fabian*, München 2001, S. 13).
- 17 Vgl. Volker Klotz: *Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit*, in: Rudolf Wolff: *Erich Kästner. Werk und Wirkung*, Bonn 1983, S. 83 f.
- 18 Anselm verweist auf den spannenden Zusammenhang der Weiblichkeitsmetaphern für die Großstadt und die hierin begründete Metaphorisierung der Großstadtkritik im Bild der Hure Babylon und der Bordellbilder in der Kunst und Literatur in den Jahren vor und während der Weimarer Republik. Vgl. Sigrun Anselm: *Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren*, in: Sigrun Anselm, Barbara Beck: *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, Berlin 1987, S. 253 sowie S. 256 ff. – Insofern ist es bemerkenswert, daß das Bordell im *Fabian* wiederholt Handlungsort ist, in dem sich Moral und Unmoral verbinden.
- 19 Zur Kommerzialisierung der Kunst und der damit verbundenen Umwertung von Kunst und Vergnügungsindustrie unter dem Primat des Profits vgl. Hermand/Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*, S. 69 ff. Der Aspekt der Kommerzialisierung gilt in ähnlicher Weise auch für die Medien.
- 20 Vgl. Volker Ladenthin: *Erich Kästners Bemerkungen über den Realismus in der Prosa. Ein Beitrag zum poetologischen Denken Erich Kästners und zur Theorie der Neuen Sachlichkeit*, in: *Wirkendes Wort*, 38(1988)1, S. 72.

- 21 Nur angedeutet werden soll schließlich die stilistische Schnittmenge zwischen Journalismus und Roman: Die dreiteiligen Kapitelüberschriften erinnern an Schlagzeilen einer Zeitung, so daß Schütz berechtigt feststellt: »So hat der Roman gelegentlich etwas [...] von der Zerstreungs-, Sensations- und Informationstechnik der Presse, an die er sich optisch schon durch seine Kurzkapitel- und Schlagzeilentechnik nähert.« (Schütz: *Romane der Weimarer Republik*, S. 179). Auch die bisweilen sehr knappen Sätze haben Anklänge an den Stil der Zeitungssprache, so daß Rauch (*Erich Kästner: Fabian*, S. 91) im Roman durchgängig journalistischen Stil feststellt. Bemerkenswert ist zudem der Hinweis von Jürgs, daß Kästner die Schilderung von Fabians Besuch auf dem Rummelplatz in Wedding in weiten Teilen übernommen hat aus einem Artikel, den er selbst im Februar 1928 für die Leipziger Zeitung geschrieben hatte (vgl. Jürgs: *Neusachliche Zeitungsmacher. Frauen und alte Sentimentalitäten*, S. 199).
- 22 Jürgs: *Neusachliche Zeitungsmacher. Frauen und alte Sentimentalitäten*, S. 196
- 23 Rauch: *Erich Kästner: Fabian*, S. 75.
- 24 Zum Stereotyp des Journalisten als Schwein und zum Journalismus als das »schweinishste Handwerk auf der Erde« vgl. Schütz: *Romane der Weimarer Republik*, S. 147 ff.

Dieter Schiller

Tucholsky und der »Jahrhundertkerl Heine«¹

Zum Start einer gemeinsam geplanten Monatschrift² wünschte Siegfried Jacobsohn im September 1926 von Tucholsky den Entwurf für die erste programmatische Seite. Darüberhinaus aber – heißt es dann in Jacobsohns Brief weiter – rate er ihm, einen Artikel mit dem Titel »Der Jahrhundertkerl Heine« zu schreiben. Pompös und ausgiebig sollte dieser Artikel sein, denn es lasse sich darin »wunderschön alles sagen, was wir von der Gegenwart und Zukunft fordern«.³ Jacobsohn sah in einem solchen Artikel Tucholskys »die Hauptsache« für die erste Nummer dieser neuen Zeitschrift,⁴ die – vorläufig – als »Das Jahrhundert« angekündigt werden sollte.⁵

Der Vorschlag war nicht neu, denn schon ein Jahr zuvor hatte Jacobsohn seinem Freund und Autor nahegelegt, er solle doch »in einem ganz großen, ganz ernsten Aufsatz den Politiker Heine neu entdecken«. Auch das bewundernd-derbe Wort vom »Jahrhundertkerl« Heinrich Heine findet sich bereits hier. Das folgende Jahrhundert, das 20., meint Jacobsohn, habe – zumindest in seinem ersten Viertel – seinesgleichen nicht hervorgebracht.⁶ Der politische Heine wird also von Jacobsohn akzentuiert, ja, eine aktuelle Charakteristik seiner Vorstellungen geradezu als eine Neuentdeckung betrachtet. Wie weit das zutrifft, sei dahingestellt – um ein zeitgemäßes Verständnis des Schriftstellers Heine bemühten sich damals auch andere.⁷ Entscheidend ist, daß es Jacobsohn dabei um Heine als eine programmatische Leitfigur ging, er hoffte – wie es in einem anderen Brief an Tucholsky heißt – auf »einen Hymnus auf Heine, der Dir und mir aus dem Innersten käme«.⁸

Mit großer Selbstverständlichkeit geht Jacobsohn also nicht nur davon aus, daß Tucholsky und er in der Sache eines Sinnes sind, sondern er setzt auch die nötige literaturgeschichtliche Materialkenntnis bei seinem wichtigsten Mitarbeiter voraus. Tatsächlich muß sich der belesene und mit den »Klassikern« der deutschen Literatur wohlvertraute Tucholsky auch in Heines Werken recht gut auskennen haben. Sicher, wenn er beiläufig Heines Feuilleton über den Geiger Niccolò Paganini⁹ erwähnt, muß das nicht heißen, daß er es bereits kannte, als er ein Buch über Paganini besprach. Aber eben diese Besprechung aus dem Jahr 1914 belegt den Fleiß des Rezensenten, der eine ganze Reihe von Büchern zum Thema las, darunter auch Heinrich Heines Berichte über das Pariser Musikleben. Denn er hat aus seiner Rezension einen Essay gemacht, in dem er dem Phänomen

Paganini auf die Spur kommen wollte, einem Virtuosen, dessen Erscheinen einmal »das Fanal, das Feuerzeichen einer ganzen Generation«¹⁰ gewesen war und ein frühes Musterbeispiel darstellte für die systematische Vermarktung eines außerordentlichen Talents. Wie man sieht, war das eine hochaktuelle kulturgeschichtliche Thematik.

Auch daß Tucholsky im Jahr 1923 die Passage über das Rathaus zu Goslar aus der *Harzreise* als Motto einer Prosaskizze zitiert,¹¹ wäre an sich nichts sonderlich Erwähnenswertes gewesen. Damals gehörte dieser wohl bekannteste Prosatext von Heine – ob akzeptiert oder verketzert – durchaus zum normalen Bildungskanon. Doch geht es Tucholsky in seinem Text *Kleine Reise 1923* keineswegs nur um eine beiläufige Zitierung. Kaum verhüllt wird hier vielmehr die Situation des Autors Tucholsky selbst reflektiert, die niederschmetternde Bilanz dieses Krisenjahrs der Weimarer Republik mit Inflation, Ruhrbesetzung, Reichsexekution in Thüringen und Sachsen, verfehlten linken Aufstandsversuchen und schließlich dem Hitlerputsch in München. Am Weihnachtsabend in Goslar angekommen, sieht der Autor – der sich in der Maske eines Graf Koks darstellt – einen Industriellen, welcher seine Tarifverhandlungen durch die Reichswehr hat führen lassen und nun zufrieden das Weihnachtsfest feiert, als wäre nichts besonderes geschehen. Wie dieser feiert auch ein Offizier der solcherart hilfreichen Reichswehr, der für die von den Besatzern gefangenen Brüder an der Ruhr gefochten hat und zugleich die rebellischen Brüder in Thüringen in Schutzhaft sperrte – und dafür vom Reichskanzler sogar noch beglückwünscht wurde. Was Wunder, daß der Autor an diesem Deutschland verzweifelt, daß er ins Ausland gehen will, um einen klaren Kopf zu bekommen, um Übersicht und Festigkeit wiederzuerlangen. Denn – so meint er – in Deutschland bleibe gegenwärtig »über diese Sozialdemokratie, über Industriegelagerer, Städteaushungerer und Schutzhaftgenerale, über den Bürgerpräsidenten Louis Philippe Ebert, über Radeks sitzengebliebene Zöglinge« – das heißt die Kommunisten – »und Bayerns Ehrenwortfabrikanten« – also Hitler und Konsorten – »nur eines: Schweigen«.¹² Das scheinbar so konventionelle Motto verweist also in Wirklichkeit auf den Heine *nach der Harzreise*, auf den politischen Emigranten und Berichterstatter der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* aus Frankreich, dem Tucholsky es nachtun möchte. Wie man weiß, hat der »Brother« Jacobsohn seinen Freund und Mitarbeiter verstanden und ihm den Aufenthalt in Paris als Korrespondent der *Weltbühne* ermöglicht.

Nun heißt das freilich nicht, daß Tucholskys Schriftstellerei unter dem Stern Heinrich Heines begonnen hätte, so sehr das sein respektloser, flotter und frecher Ton, seine Neigung zu Ironie und Satire sowie das eigenartige Amalgam von feuilletonistischer Schreibweise und poetischer Weltsicht, von Journalismus, Essayismus und Dichtung,¹³ könnte vermuten lassen. Wer den Katalog zur Tucholsky-Ausstellung in Marbach von 1990 durchgeblättert hat,¹⁴ weiß, daß in Tucholskys frühen Texten »der alte heilige Raabe« eine weit gewichtigere und

nachhaltigere Rolle spielt als Heine, der – soweit ich sehe – da gar nicht vorkommt. Raabe wird gegen die völkischen Ideen vom Rembrandt-Deutschen und die leeren Begriffe einer erhabenen »Universalweltanschauung« gesetzt, die sich idealistisch gibt und doch nur den Alltag und den Ernst des Lebens verfehlt.¹⁵ Und wenn der Tucholsky dieser frühen Jahre darüber nachdenkt, was Humor sei, zitiert er Arthur Schopenhauer.¹⁶ Auch später beruft er sich immer wieder auf diesen Philosophen, weil er in ihm den »weisesten aller Menschen«¹⁷ sieht. Daß der auch von Sprache, Stil und Schriftstellerei etwas verstand, hat seinen Teil zu dieser Wertschätzung beigetragen.

Unter den Schriftstellern, die für ihn offenbar Orientierungsgrößen darstellten, nennt Tucholsky vor allem Wilhelm Raabe, Theodor Storm, Gottfried Keller und Theodor Fontane. Nicht, daß sie für ihn literarische Vorbilder im engeren Sinne gewesen wären, aber sie wirkten auf ihn und seinesgleichen als Verkörperungen eines humanen Maßstabs gegenüber der Gegenwart. Wenn wir sie lasen, heißt es in einem Text von 1919, »so bemerkten wir, l. . I. wie wenig doch das neue Deutschland noch mit diesem vergangenen guten da zu tun hatte: die alten Herren erzählten von Zügen feinsten Menschlichkeit, und über den staubigen Asphalt der Gegenwart kullerten wild gewordene Petroleumschieber und solche, die es werden wollen.«¹⁸ Im gleichen Jahr stellt Tucholsky Theodor Fontane – aus Anlaß seines 100. Geburtstags – als »Symbol seiner Zeit« vor seine Leser hin. »Er lebte dahin.« – heißt es da – »wohl wissend, daß alles gedrückt und klein war um ihn l. . I. Er lebte und lächelte leise, wenn er merkte, daß ein ordensbedeckter Kanzlist der alten Schule ihm bei Festlichkeiten vorgezogen wurde. Er lächelte, aber es war ein seltsam trauriges Lächeln. Denn er gehörte zu diesen unglückseligen Naturen, die auf der bösen Kippe stehen: auf dem schmalen Grenzseil zwischen Literatur und Leben.«¹⁹ Das hat den Jüngeren, den Mann einer späteren Generation, offenbar stark berührt. Bis zum Kriege, schreibt er, glitt – einem Induktionsstrom gleich – »durch unsere Herzen derselbe Takt des Blutes, wenn wir ihn lasen l. . I.«²⁰ Doch sei diese Zeit nun vorbei und der alte Fontane in Wahrheit am 1. August 1914 gestorben, mit der Entfesselung des Ersten Weltkrieges, nicht aber im September 1898, seinem biographischen Todestag.

Die Romane dieses »märkischen Goethe« findet Tucholsky freilich leicht angestaubt, in der literarischen Technik wie in der Anschauung von Gut und Böse. »Wir denken anders,« – betont er – »wir werten anders, wir fühlen anders und wir urteilen anders. Und ein solcher Riesenkerl, daß er uns das vergessen machen könnte, war Fontane nicht.«²¹ Das heißt nun aber umgekehrt, ein »Riesenkerl« müsse sein, wer eben diesen Bruch des Zeitalters und der Generationen vergessen machen kann. Damit wird der Bogen geschlagen, zurück zu Jacobsohns Wort vom »Jahrhundertkerl«, das bei Tucholsky in den folgenden Jahren zum ständigen Signum Heinrich Heines wird.²² Ein »Kerl« – verrät uns Kluges *Etymologisches Wörterbuch* – bedeutete ursprünglich einmal: »freier Mann nicht ritterli-

chen Standes«, aber auch »Mann und Ehemann«.²³ In neuerer Zeit betont dieses Wort – soweit nicht als abwertender Vulgarismus gebraucht – Eigenständigkeit, Kraft, eine gewisse Ausstrahlung und nicht zuletzt Selbstbewußtsein, vor allem gegenüber einschränkender moralischer Normierung und dem Anspruch öffentlicher Autoritäten. Bei Tucholsky kommt noch eine besondere Nuance hinzu, nachzulesen in der Charakteristik des sozialdemokratischen Parteiführers August Bebel. Ein »Kerl« sei der gewesen, »von oben bis unten in allen Geschäften und Theorien des politischen Lebens erfahren«²⁴ und eben deshalb weit entfernt von allem Verbalradikalismus. Ein Politiker mit Bodenhaftung, könnte man im heutigen Sprachgebrauch sagen, ein Volksführer mit persönlicher Autorität, mit Augenmaß und Weitsicht. Das ist – 1920 geschrieben – eine deutliche Abgrenzung Tucholskys vom zeittypischen Linksradikalismus. Doch diesem Aspekt will ich hier nicht weiter nachgehen – wesentlich ist mir an dieser Stelle vielmehr, daß ein »Kerl« in einem solchen Sinne durchaus Züge eines öffentlichen Leitbildes, eines personifizierten Gegenentwurfs zu aktuellen Verhältnissen tragen kann.

Den von Jacobsohn angeforderten Artikel zu Heine hat Tucholsky nie geschrieben. Das ist zunächst leicht begreiflich, denn als der Herausgeber der *Weltbühne* am 3. Dezember 1926 plötzlich starb, war nicht nur der Plan einer Monatschrift gegenstandslos geworden, auch der Zwang, den Fortbestand des »Blättchens« – der *Weltbühne* – zu sichern, rückte ganz andere Aspekte in den Vordergrund.²⁵ Verwunderlich ist aber, daß Tucholsky – ein unbestrittener Meister der feuilletonistischen Buchkritik und der ebenso spitzzüngigen wie scharfsichtigen Schriftstellercharakteristik – auch später niemals einen zusammenhängenden Text zu Heine geschrieben hat. Mit Distanz hat das nichts zu tun, denn wenn Fontane für ihn ein »Symbol seiner Zeit«²⁶ war, das heißt eben einer vergangenen Zeit, der Zeit Fontanes, dann war Heine ein »Riesenkerl«, ja sogar ein »Jahrhundertkerl«. Nehmen wir diesen Gedankengang ernst, dann heißt das: In Tucholskys Sicht war Heine einer, dessen Zeit nicht vorbei ist, der mit seinem Werk den Zivilisationsbruch des Weltkrieges überstanden hat und in die aktuelle Gegenwart ragt. Vielleicht war es eben das, was Tucholsky nun wiederum hinderte, am Beispiel Heines das eigene Programm für Gegenwart und Zukunft zu formulieren. Als Figur der Literaturgeschichte behandelt, mochte ihm Heine zu schade sein. Tucholsky hat das übrigens ziemlich eindeutig ausgesprochen.

Im *Pyrenäenbuch* von 1927, das dem Andenken Siegfried Jacobsohns gewidmet ist, findet sich scheinbar en passant, aber – als einzige Stelle dieser Art – für den Leser besonders auffällig gemacht, eine Passage, die wie eine späte Antwort auf Jacobsohns Anforderung wirkt. Man kann dieses Buch einer Reise durch die Pyrenäen auf dem Hintergrund der Reisebilder Heines lesen und soll es wohl sogar – anders wäre das ironische Spiel des Autors mit den ersten Versen aus dem *Atta Troll*²⁷ kaum zu verstehen. Dort wird das französische Städtchen Cauterets erwähnt, eben der Ort, den der Autor Tucholsky gerade besucht. Der gebildete

Leser – heißt es nun – mag das einschlägige Zitat an dieser Stelle des Reiseberichts erwarten, weil es ihm schmeichelt, schon vor dem Schreiber gewußt zu haben, was sich hier zu zitieren gehört – eben deshalb sei es aber überflüssig. Wer das Zitat aber nicht kennt, dem sage es nichts, und es wäre besser, er würde zum Original greifen, die *Reisebilder* Heines lesen oder seine Berichte aus Paris. Der ironische Scherz um das Zitat – das natürlich dennoch vorkommt – ist die Eselsbrücke zum Eigentlichen, zum Verweis auf Heines große journalistische Prosa in *Französische Zustände*²⁸ und *Lutetia*²⁹. In diesen Berichten – heißt es nun ganz ernsthaft und fast ungehemmt apologetisch – zeige sich Heine als ein »Jahrhundertkerl seltenen Formats«, als ein »Prophet« und ein »Allesüberschauer«.³⁰ Dem Publizisten, gerade auch dem politischen Publizisten Heine wird hier eine geradezu singuläre Stellung in der deutschen Geistesgeschichte zugewiesen, freilich bewegt sich auch er – um das Wort über Fontane noch einmal aufzugreifen – auf dem »schmalen Grenzseil zwischen Literatur und Leben«.³¹

Vergessen wir nicht, Tucholsky war durchaus der Meinung, daß Klassiker veralten – ja er betrachtete das sogar als einen Teil ihres Reizes. Die klassischen Stücke – in der hier zitierten Betrachtung ist von Corneille die Rede – seien alt, aber mit einer Nation alt geworden. Die Gefahr liege nun darin, die Klassiker auf jede Zeit anzuwenden, wie ein Kochrezept. Der tote Meister liege im Sarg, während oben auf der Erde die Umwelt erfährt, »was der tote Trottel eigentlich gemeint hat«. Was da lebendig bleibt, sei nicht das klassische Werk, sondern nur sein Modernisierungsversuch.³² Es scheint, als habe Tucholsky in seinen früheren Jahren auch Heine eher unter solchen Aspekten der Vergänglichkeit betrachtet. In seinem Essay über *Politische Satire* von 1919 schreibt er, es gebe zwar Satiriker großen Formats, die ihren Gegner überdauern, ja diesem Gegner sogar das Überleben sichern, weil sie selber lebendig bleiben. Doch werde er – Tucholsky – das Mißtrauen nicht los, der Ehrentitel »großer Satiriker« werde erst den toten Satirikern zuteil. Deshalb sehe man heute dem Kampf Heines mit den zweiunddreißig Monarchien schadenfroh und mit dem erbaulichen Gefühl zu, dem »Spießler von anno tubak« überlegen zu sein. Das ist natürlich nicht als Abwertung der Satire gemeint, weder der vergangenen noch der gegenwärtigen. Der Satiriker, schreibt Tucholsky, könne nicht wägen, er müsse schlagen, und wenn er ein Kerl ist, werde er schließlich doch zutiefst und zuletzt das Wahre treffen.³³ Daß Heine ein solcher »Kerl« war, stand dabei außer Frage – aber auch, daß er tot war und daß er landläufig, wenn auch umkämpft wie ehemals, den Ehrentitel des »großen Satirikers« trug.

Ich interpretiere das so, daß sich Tucholskys Beziehung zur Persönlichkeit und zum Werk Heinrich Heines in den Nachkriegsjahren verändert hat. Es ist, als habe er jetzt die Besorgnis gespürt, mit irgendwelchen detaillierten Interpretationen oder Versuchen, die Charakteristik Heines und seiner Werke für die Darlegung eigener Forderungen an die Gegenwart und Zukunft zu nutzen, wider Wil-

len zu Modernisierungsversuchen der erwähnten Art beizutragen. Die wuchtige Formel vom »Jahrhundertkerl« soll sich den Lesern einprägen, sie betont – gerade in ihrer wiederholten Benutzung – sehr nachdrücklich, hier solle nicht analysiert werden, sondern eine integrale Erscheinung in ihrer höchst gegenwärtigen Wirkungskraft wahrgenommen werden. Gesagt wird das im *Pyrenäenbuch* auf gut Tucholskisch: »Man müßte wirklich mal abends den Heine wieder heraussuchen. . .! Ja, man müßte wirklich einmal.«³⁴

Ob er sich dann selber daran gehalten hat, kann ich schwer abschätzen. Der angehende Pariser Korrespondent Tucholsky dürfte sich freilich für die Arbeit seines großen Vorgängers schon aus handwerklichen Gründen besonders interessiert haben, ganz zu schweigen von dem – bei aller historischen Distanz – gemeinsamen Anliegen, der Verständigung zwischen Franzosen und Deutschen zu dienen, den Eisenfressern auf beiden Seiten entgegenzutreten und, nicht zuletzt, beiden Völkern den Spiegel vorzuhalten. Daß der deutsche Spiegel da beträchtlich häßlichere Züge aufwies, braucht nicht sonderlich hervorgehoben zu werden. Doch wie sehr auch Tucholsky sich im »Innersten«³⁵ mit Heine und seinem Erbe für die Gegenwart verbunden fühlen mochte, direkte Bezüge auf den »Jahrhundertkerl« sind in seinen Schriften nicht sehr zahlreich.

In Tucholskys Sicht auf Heinrich Heine dominieren eindeutig die großen Prosaschriften, die *Französischen Zustände*, *Über Deutschland* und die *Lutetia*. Schon in seinem Bericht über die Erfahrungen einer Reise in die deutsche Provinz aus dem Jahr 1920 wird das erkennbar. Der Umsturz von November 1918, heißt es da, »die Revolution, oder was die Deutschen so nennen«, gelte in den kleinen Mittelstädten nicht, dieser Umsturz sei im Grunde kaum über Berlin hinausgelangt. Um Berlin sei ihm – also Tucholsky – nicht bange, aber überall, wo nicht Arbeiter das politische Übergewicht haben, regiere der Bürger in seiner übelsten Gestalt, der Offizier alten Stils und der Beamte des alten Regimes. Man gebe sich vielleicht liberal oder gar demokratisch, solange es dem Geldbeutel nicht weh tut. An den Stammtischen aber – meint der kritische Beobachter – würde jeder gelernte Bolschewik erröten, wenn er hörte, mit welcher Unbedenklichkeit man hier am liebsten Scheidemann, Crispian und Ebert – die Sozialdemokraten in der Regierung also – an die Wand stellen möchte. Hier in der Provinz verabscheue man Berlin, sabotiere man die Gesetze der Republik und bilde eine ehernen Mauer gegen jede Wandlung. Merkwürdig sei an diesem Lande – verallgemeinert der Autor –, daß man mit der Denkkraft des Philosophen Kant sogar den lieben Gott außer Kraft gesetzt habe, in Wahrheit aber, wenn es zum Klappen kommt, der Feldwebel mit seiner Knute regiere.³⁶ Schon Heine habe das gewußt, schreibt Tucholsky, und zieht damit den Bogen zu dessen großem Essay *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*.³⁷

Dieser nüchterne Verweis auf eines der zentralen Motive in Heines Deutschlandbild stellt ohne viele Erörterungen die politische Realerfahrung des Jahres

1920 in einen großen geschichtlichen Zusammenhang. Tucholsky gibt seinen Lesern ein Deutungsmuster der deutschen Zustände vor, das zugleich kenntlich machen soll, wo der Archimedische Punkt zu suchen wäre, von dem aus diese Provinzwelt aus den Angeln gehoben werden kann und muß, um der Demokratie und der Republik in Deutschland eine reale Chance zu geben. In diesem Text geht er sogar weiter als gewöhnlich, wenn er mit tiefem Solidaritätsgefühl auf die schwierige Lage der sozialistischen Parteiarbeiter in einem solchen, von Kastenvorurteilen geprägten Milieu zu sprechen kommt, auf ihr Bemühen, auch hier aufklärend zu wirken, trotz alledem. Daß er bald skeptischer auf solche Bemühungen blicken wird, steht auf einem andern Blatt.

Übrigens zitiert Tucholsky oft aus dem Gedächtnis, auf den Sinn, nicht auf den Wortlaut konzentriert. Der zitierte Gedanke Heines aus der Betrachtung über die deutsche Provinz taucht wenig später in einem rezensorischen Essay wieder auf, der sich mit dem Ende der deutschen Revolution beschäftigt.³⁸ Jede Kollektivität – auch der Bolschewismus – töte den Geist ab, heißt es da. Besonders die Deutschen seien ihrer Maschinerie, ihrer Organisation untertan, und deshalb könnten Parteien keine Lösungen der gesellschaftlichen Krise bieten, auch die sozialistische nicht. Dennoch dürfe man ihr aber nicht den Rücken kehren, müsse man bei der Stange bleiben, auch wenn das Herz nicht immer will, was der Verstand befiehlt. Schon Heine – heißt es nun in einer charakteristischen Variante – sei der Meinung gewesen, »Kant habe zwar den lieben Gott abgeschafft, aber in deutschen Landen herrsche der Polizeiknüttel«. Was also tun, wenn die Kommune groß und die Verfassung weit ist? Tucholskys Antwort lautet: Es sei an uns, – denen also, die bei der Stange bleiben, – den »allenfalls geduldeten platonischen Ideen zur Wirklichkeit zu verhelfen«, und zwar durch bescheidene Reformen, die »in kleinem Kreise anfangen« müssen, »wenn sie sich durchsetzen wollen«.³⁹

Wieder bezeichnet der Verweis auf Heine einen historischen Widerspruch der Entwicklung in Deutschland und eine epochale Aufgabe. Aber von Jacobsohns Vorstellung, im Medium der politischen Vorstellungen Heines die eigenen Forderungen an Gegenwart und Zukunft zu artikulieren,⁴⁰ ist Tucholsky auch hier weit entfernt. Er blieb es sogar in den folgenden Jahren, in denen sich seine Haltung notgedrungen radikalisierte, man könnte sagen, sich den Positionen des politischen Heine annäherte. Er, der seine Leser elegant und mit leichter Hand über Bücher und Autoren zu informieren verstand und dabei nie versäumte, seine persönliche Wertung einfließen zu lassen, hat, wie schon erwähnt, keinen Versuch gemacht, die von ihm so hoch geschätzten Werke Heines ausführlich zu kommentieren oder dessen Ideen nachzuzeichnen. Es sind wenige Stellen aus Heines Schriften, die er akzentuiert hervorhebt, stark verknappt, aber doch so, daß ihr Hintergrund durchscheint. Literaturangaben macht er selten oder nur sehr allgemein, der Leser soll – so scheint mir – nicht durch Bildungshuberei vom Kern der Sache abgelenkt werden.

Es ist – beispielsweise – auffällig, daß Heine von Tucholsky nicht in den Kontext der literarischen Vormärzbewegung gestellt wird. Dabei kannte er Georg Herwegh immerhin so gut, daß er mehrfach Gedichtzeilen höchst zustimmend zitiert (»Die Wacht am Rhein wird nicht genügen./Der schlimmste Feind steht an der Spree.«⁴¹). Er weiß zu würdigen, daß dieser Dichter als einziger das Hurraspiel der chauvinistischen Literatur nach dem Sieg über Frankreich im Jahr 1871 nicht mitgespielt und prophetisch vorausgesehen hatte, was dieser Sieg zu bedeuten haben würde.⁴² Weder Heines witzige Polemik gegen die »eiserne Lerche«⁴³ noch sein fataler Streit mit Börne⁴⁴ werden thematisiert. Im Gegenteil, die meines Wissens einzige Stelle, an der Heine und Börne zusammen genannt werden, verweist auf ihren gemeinsamen Kampf gegen die politische Zensur, ohne daß dabei mehr erörtert wird als der Wechsel vom Rotstift des literarischen Zensors der Vormärzzeit zur Schere des gegenwärtigen Filmzensors der Republik von Weimar.⁴⁵

Der singuläre Heine, der »Jahrhundertkerl« ist es, den Tucholsky immer wieder ins Licht stellt. Natürlich finden sich hin und wieder auch eher periphere Nennungen Heines, so in der Skizze über *Das konservative Paris* mit dem Zitat über das neue Berlin⁴⁶ oder in einer rezensorischen Studie über »geniale Syphilitiker« – sie läuft auf die Forderung hinaus, wer über Heines Krankheit schreiben will, müsse zumindest das medizinische und das dichterische Material genau kennen.⁴⁷ Hier ließe sich auch die zornige Zurückweisung falscher Berufungen auf Heine bei Carl Sternheim⁴⁸ und Mynona/Friedländer⁴⁹ nennen, die in unserem Zusammenhang nur insofern Interesse verdient, als sie darauf zielt, eine unangemessene Verschiebung der literarischen Größenordnungen wieder zurechtzurücken, die zum Zwecke der Selbstinszenierung oder der kommerziellen Werbung durch Autoren oder Verlage vorgenommen worden war.

Als – bei aller Randständigkeit – substantieller erweist sich bei näherem Hinsehen das berühmte »Blamier mich nicht«⁵⁰ Heines in Tucholskys *Briefen an einen Fuchsmajor*.⁵¹ Denn hier wird Heines Vers keineswegs vom polemischen Essayisten Tucholsky gegen das antirepublikanische Waffenstudententum ins Spiel gebracht, sondern von einem Lobredner der reaktionären studentischen Korporationen mit antisemitischem Unterton als »zynische Gemeinheit« denunziert. Eine Auseinandersetzung damit lohnt natürlich nicht, worum es dem Kritiker Tucholsky geht, das ist, die Gesinnung und Geisteshaltung auszustellen, aus der heraus angeblich unpolitische Studenten bei Mechterstedt Arbeiter ermordet haben, ohne bestraft zu werden. Daß diese Studenten einmal Richter sein werden in Deutschland, daß kein Gegenzug sie in Schach hält,⁵² das ist der sehr reale Alptraum, der hier vorgeführt wird. Da ist es schon von Interesse – mag ein nachdenklicher Leser assoziieren – daß in ihrer Kaste gerade der Dichter als Zyniker dezidiert an den Pranger gestellt werden soll, der zuerst solche Alpträume niedergeschrieben hat.

Mag sein, ich habe hier die Bedeutung dieses einen Zitats *über* Heine aus einer obskuren Schrift überinterpretiert. Sicher ist aber, daß seit Mitte der zwanziger Jahre das vorausschauende Moment für Tucholskys Bild von Heine bestimmend wird, und daß dabei der warnende Aspekt, die Mahnung an den französischen Nachbarn in den Vordergrund tritt, auf der Hut zu sein vor dem ungebrochenen Revanchegeist der Militaristen, Chauvinisten und aller industriellen und agrarischen Kriegsinteressenten in Deutschland. Charakteristischerweise ist es der Bericht über eine Sitzung der Académie Française im Jahr 1928, in der sich das wichtigste Zeugnis dafür findet. Nicht der Berichterstatter Tucholsky ist es, der hier von sich aus auf Heine verweist, sondern der französische Redner zitiert zur Überraschung des deutschen Zuhörers »eine jener merkwürdigen, fast visionären Prophezeihungen, wie sie dieser Jahrhundertkerl in seinen pariser Jahren so oft geschrieben hat.« Es ist – schreibt Tucholsky weiter – »eine, in der er [Heine] die kommenden Völkerkatastrophen voraussieht und den Franzosen zuruft, daß unter den Göttern des Olymp eine Göttin war, die stets – auch während der Feste – den Helm aufbehielt: Pallas Athene.« Und dann ein echt Heinescher Zusatz: »Es war die Göttin der Weisheit.«⁵³ Soweit das Zitat. Man braucht diesmal nicht lange zu rätseln, es ist der berühmte Schluß des großen Essays über Religion und Philosophie in Deutschland, der hier zitiert wird.⁵⁴ Auch hier hat sich Tucholsky nicht darum geschert, ob der Text des Zitats der deutschen Fassung entspricht, sondern aus dem Französischen übersetzt. Die Authentizität, um die es ihm ging, war die der Rede des Franzosen. Deshalb mag es auch hingehen, wenn Tucholsky hier völlig unerörtert läßt, daß die »visionären Prophezeihungen« Heines – also seine Warnung an die Franzosen – sich auf ein »befreites Deutschland« und seinen »Übermut des Freiheitsrausches« bezogen.⁵⁵ Immerhin, wenn der französische Redner vom Krieg und von der Entschlossenheit der Politiker spricht, Opfer zu bringen, kann sich der deutsche Berichterstatter die Frage nicht verkneifen, wen sie opfern wollen. Und er gibt auch gleich die Antwort: »Den Sergeanten Grischa, den Soldaten Suhren und die unbekanntenen Soldaten aller Armeen – !«⁵⁶ Übrigens, das sei gleich angemerkt, wußte Tucholsky um die Einseitigkeit seiner Interpretation dieser Stelle von der Göttin der Weisheit. Denn fast zur gleichen Zeit können wir in einem seiner Briefe lesen, Heine habe in einem Artikel geschrieben, wenn Frankreich eine Republik sei und Deutschland auch, würden »die deutschen Demokraten die französischen Demokraten übers Ohr hauen«. Und er setzt – fast konnte man es erwarten – hinzu: »Er war eben ein Jahrhundertkerl.«⁵⁷

Ich muß zum Schluß kommen und versage mir eine ausführliche Betrachtung über den Brief an Hedwig Müller vom Oktober 1933, der kurz und knapp auf Heines *Lutetia*, erster Teil, Kapitel IX verweist – zum Beweis, »wie es im Leben sich nie ändert.«⁵⁸ Dieses Kapitel berichtet vom Martyrium der Damaszener Juden, die dem Vorwurf des Ritualmords ausgesetzt waren, und den emanzipierten Juden von Paris, die für ihre unglücklichen und verfolgten Glaubensbrüder kei-

neswegs zu Geldopfern neigten – denn wie bei den übrigen Franzosen sei auch für sie »das Gold der Gott des Tages und die Industrie [. . .] die herrschende Religion«. ⁵⁹ Die beteiligten Faktoren – notiert Tucholsky resignierend – seien immer so gewesen und würden immer so bleiben. Was er weiter zu sagen hatte zum jüdischen Thema, hat er nicht mehr an den Rekurs auf Heine geknüpft. Aber – halten wir das noch einmal fest – was Heine geschrieben hatte, konnte Tucholsky mühelos abrufen, als die bittere Realität der nationalsozialistischen Judenverfolgung ihn dazu drängte. Auch das ist ein letzter Beleg für seine intime Vertrautheit mit Heines Schriften.

Die Zeitgenossen Tucholskys – ich will das keineswegs verschweigen oder in Frage stellen – haben vielfach wesentlich andere Beziehungen zwischen Heine und ihm hergestellt als die, welchen ich hier nachzugehen versucht habe. In einem rezensorischen Feuilleton-Text von 1929 hat er selber darauf aufmerksam gemacht. Die Betrachtung gilt einer Anthologie sogenannter Bänkellyrik, ⁶⁰ einer unterhaltenden, humoristischen, ironischen, parodistischen oder auch bescheiden satirischen Lyrik der kleinen Form. Das Genre sei nicht groß, meint Tucholsky, der selber einer der Autoren des Bandes war, nur sechs oder acht Leute beschäftigten sich damit. Das aber verführe die Kritiker, sie alle ausnahmslos mit Heine zu vergleichen, einem Meister auch dieser Art von Gedichten. Doch man tue weder Herrn Erich Kästner noch Herrn Theobald Tiger – das war bekanntlich das Pseudonym des Lyrikers Tucholsky ⁶¹ – keinen Gefallen mit einem solchen Vergleich, weil das Größenverhältnis nicht stimme. Diese beiden – sie sind damit als die wichtigsten hervorgehoben – seien Talente, Heinrich Heine aber »ein Jahrhundertkerl«, einer, »der das Schwert und die Flamme gewesen ist, eine Flamme, die bis zu Nietzsche hin aufloderte«. ⁶² Die Gesellen mit dem Meister zu vergleichen sei ein Zeichen literarischer Unbildung. Immerhin, Gesellen sind sie, haben vom überragenden Meister gelernt. Welche Wirkung der lyrische »Jahrhundertkerl« tatsächlich auf die »Gesellen« ausgeübt hat, der Dichter Heine, der »den Schmerz und die Todesahnung, die Wut und den Haß, die Liebe zur Heimat und den Abscheu vor dem Vaterland in Versen gesagt hat« ⁶³ – das ist ein anderes Thema. Vielleicht – denke ich – sogar ein weit fesselnderes als das hier von mir erörterte.

Anmerkungen

1 Vortrag vor der Kurt Tucholsky-Gesellschaft im Hause des Heinrich Heine-Instituts Düsseldorf am 16. Oktober 2004.

2 Vgl. Stefanie Oswald: *Siegfried Jacobsohn. Ein Leben für die Weltbühne*, 2., korrigierte Aufl., Gerlingen 2001, S. 202. – Vgl. auch Helga Bemann: *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*, Berlin 1990, S. 285 ff.

3 Siegfried Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky 1915-1926*, hg. von Richard von Soldenhoff, München-Hamburg 1989, S. 446 f.

- 4 Ebd., S. 460.
- 5 Erwogen wurden auch die Titel »Der Horizont«, »Die Gesamtheit« und »Der Kreis«. Vgl. Oswald: *Siegfried Jacobsohn*, S. 202.
- 6 Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky*, S. 328.
- 7 Zum Beispiel Hermann Wendel: *Heinrich Heine. Ein Lebens- und Zeitbild*, Dresden 1916. Ludwig Marcuses Heine-Biographie ist dagegen erst kurz vor der Errichtung der nazifaschistischen Herrschaft – im Jahr 1932 – erschienen. Ludwig Marcuse: *Heinrich Heine. Ein Leben zwischen gestern und morgen*, Berlin 1931. Tucholsky kannte das Buch. Vgl. *GW* 10, S. 17.
- 8 Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky*, S. 339.
- 9 Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz (im folgenden: *GW*), Reinbek bei Hamburg 1993, Bd. 1, S. 236. – Ob die Passage über Paganini aus den *Florentinischen Nächten* (Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, München 1997, Bd. 1, S. 574) oder spätere Erwähnungen gemeint sind, geht aus dem Kontext nicht hervor.
- 10 *GW* 1, S. 232.
- 11 *GW* 3, S. 365. – Vgl. Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, S. 122.
- 12 *GW* 3, S. 366, 369.
- 13 Vgl. dazu Helga Bemann: *Kurt Tucholsky - Der Dichter-Journalist*, in: Irmgard Ackemann, Klaus Hübner (Hg.): *Tucholsky heute. Rückblick und Ausblick*, München 1991, S. 151 ff. – Vgl. Tucholskys Feststellung: Die Grenze zwischen Journalist, Schriftsteller, Dichter und Essayist sei mitunter schwer zu ziehen. *GW* 9, S. 109.
- 14 *Entlaufene Bürger. Kurt Tucholsky und die Seinen. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Ausstellung und Katalog Jochen Meyer in Zusammenarbeit mit Antje Bonitz, Marbach am Neckar 1990, S. 13 ff.
- 15 *GW* 1, S. 265.
- 16 Kurt Tucholsky: *Deutsches Tempo (GW, Ergänzungsband 1911–1932)*, hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1985, im folgenden *GW* E 1), S. 97.
- 17 Kurt Tucholsky: *Unser ungelebtes Leben. Briefe an Mary*, hg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 119.
- 18 *GW* 2, S. 115.
- 19 *GW* 2, S. 242.
- 20 Ebd.
- 21 *GW* 2, S. 241.
- 22 *GW* 5, S. 93; *GW* 6, S. 333; *GW* 7, S. 130; Kurt Tucholsky: *Ich kann nicht schreiben, ohne zu lügen. Briefe 1913 bis 1935*, hg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 232.
- 23 Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 24., durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin–New York 2002, S. 484. – *Das Etymologische Wörterbuch des Deutschen. H-P*, erarbeitet von einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaft unter Leitung von Wolfgang Pfeifer, Berlin 1989, gibt die Bedeutung »Mensch, Mann, Junge«, »freier, gewöhnlicher Mann, kräftiger Mann« sowie »freier Mann ohne Rang und Adel, Ehemann, Bauer« an (S. 826).
- 24 *GW* 2, S. 426.
- 25 Michael Hepp: *Kurt Tucholsky. Biographische Annäherungen*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 260 ff.
- 26 *GW* 2, S. 242.

- 27 *GW* 5, S. 93. – Vgl. Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 4, S. 497.
28 Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, S. 89 ff.
29 Ebd., Bd. 5, S. 217 ff. – Enthält drei Briefe »Aus den Pyrenäen« vom Juli und August 1846. Ebd., S. 519 ff.
30 *GW* 5, S. 93.
31 *GW* 2, S. 242.
32 *GW* E 1, S. 356 f.
33 *GW* 2, S. 172.
34 *GW* 5, S. 93.
35 Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky*, S. 339.
36 *GW* 2, S. 327 ff., bes. S. 328.
37 Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, S. 505 ff.
38 *GW* 3, S. 73 ff. – Rezensiert wird Otto Flake: *Das Ende der Revolution*, Berlin 1921.
39 Ebd., S. 75.
40 Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tuscholsky*, S. 327, 447.
41 *GW* 4, S. 293.
42 Ebd., S. 45. – Vgl. *GW* 3, S. 213; *GW* E 1, S. 306, 489.
43 Heinrich Heine: *An Georg Herwegh*, in: *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Elster, Bd. 2, Leipzig–Wien, S. 169.
44 Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 4, S. 651 ff.
45 *GW* 9, S. 213. – In einem Brief vom Januar 1931 empfiehlt er einem jungen Menschen neben Heines Prosa-Aufsätzen auch Börne – aber das sei schon ein bißchen Spezialliteratur. Tucholsky: *Ich kann nicht schreiben, ohne zu lügen* S. 108.
46 *GW* 3, S. 455.
47 *GW* 5, S. 150.
48 *GW* 4, S. 49.
49 *GW* 7, S. 286.
50 *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Elster, Bd. 2, S. 10.
51 *GW* 6, S. 35 ff.
52 *GW* 6, S. 39, 42.
53 *GW* 6, 333.
54 Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, S. 641.
55 Ebd., S. 640.
56 *GW* 6, S. 333. – Vgl. Arnold Zweig: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, Potsdam 1927; Georg von der Vring: *Soldat Suhren*, Berlin 1927.
57 Tucholsky: *Ich kann nicht schreiben, ohne zu lügen*, S. 232.
58 *Briefe aus dem Schweigen 1932–1935. Briefe an Nuuna*, hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Gustav Huonker, Reinbek 1997, S. 59.
59 Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 5, S. 274.
60 Erich Singer (Hg.): *Das Bänkelbuch*, Wien 1920. – Vgl. dazu Bemann: *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*, S. 247.
61 *GW* 5, S. 434; Hepp: *Kurt Tucholsky*, S. 78.
62 Übrigens hat Tucholsky auch Nietzsche als einen »Jahrhundertkerl« charakterisiert, der »in seiner etwas kokett betonten Einsamkeit gewaltige Prophetien niedergeschrieben« habe. *GW* 10, S. 14.
63 *GW* 7, S. 130.

Toralf Teuber

»Es ist ein Geschäft auf Gegenseitigkeit.«

Heinrich Mann und »Die neue Weltbühne« (1933-1935)

»[. . .] 10) Heinrich Mann haben Sie ja viel zu wenig gelobt. Ich möchte, um eine begeisterte Vornotiz schmettern zu können, zu dieser »Kurt Eisner« abdrucken. Können Sie mir das Kapitel nicht in meinem Bireeh übertragen lassen? Es ist mir zu umständlich, den Band nach Berlin zu schicken und wieder zurückgeschickt zu kriegen – abgesehen davon, daß es mir schwer fällt, mich so lange von ihm zu trennen.«¹ Die kleine Notiz, Siegfried Jacobsohn antwortete seinem liebsten Mitarbeiter Kurt Tucholsky in durchnummerierten Absätzen, betraf den Essayband *Macht und Mensch*² von Heinrich Mann, den Tucholsky unter seinem Pseudonym Ignaz Wrobel in der renommierten Berliner *Weltbühne* vom 17. Juni 1920 rezensiert hatte. Jacobsohn veröffentlichte Manns Essay zum Nachruf auf Kurt Eisner erst acht Monate später in seiner Wochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft. Es war einer von lediglich zwei Aufsätzen, die Heinrich Mann in der »bedeutendsten und wirksamsten kulturpolitischen und radikaldemokratischen Zeitschrift der Weimarer Republik«³ publizierte, beide veröffentlicht im Jahre 1921.⁴ Die Gründe für eine derartige Bescheidenheit können nur vermutet werden.

Das Gegenteil jener publizistischen Zurückhaltung Manns erfuhr der Leser in den Jahren des Exils der Berliner *Weltbühne*.⁵ Die Schließung und die Versiegelung der Verlagsräume am 13. März 1933 gehörten zu den unmittelbaren Wirkungen der nationalsozialistischen Diktatur. Adolf Hitler – mit Datum vom 30. Januar 1933 durch den Reichspräsidenten Paul von Hindenburg zum neuen Reichskanzler ernannt – beseitigte in nur wenigen Wochen alle wesentlichen verfassungsmäßigen und rechtlichen Hindernisse, die seinem diktatorischen Machtanspruch widersprachen.⁶ Heinrich Mann als Präsident der Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste hatte vergeblich versucht, gemeinsam mit einzelnen Mitgliedern der Akademie sich gegen die drohende Diktatur Adolf Hitlers zu wehren. Auch der mit Käthe Kollwitz und Albert Einstein gemeinsam unterschriebene Aufruf zur Aktionseinheit von KPD und SPD gegen die Nationalsozialisten sollte erfolglos bleiben.⁷ Unter dem 21. Februar 1933 notierte Mann – noch in Berlin – nur ein Wort in seinen Taschenkalender: »abgereist«.⁸

Die Exil-Jahre zwischen 1933 und 1939 gelten als Höhepunkt des öffentlichen Auftretens und publizistischen Wirkens Heinrich Manns. Rund 400 Auf-

sätze, Reden oder Aufrufe verfaßte er in dieser Zeit – parallel dazu den zweiteiligen historischen Roman *Henri Quatre*.⁹ Allein in der Wochenschrift *Die Neue Weltbühne* publizierte Heinrich Mann mehr als 80 Aufsätze¹⁰ – Zeugnisse seiner geistigen Haltung, seines Aufklärungs-Programms, seiner Kritik, von »Hass«¹¹ und »Mut«¹² im Exil. Während die Bedeutung der Essays in der Heinrich Mann-Forschung wiederholt besprochen wurde, blieb die Frage, warum Mann zu jenen Themen gerade in der *Neuen Weltbühne* Stellung nahm, bisher meist unbeantwortet. Genauer: Wie entstanden diese Essays? Wessen Ideen und Vorstellungen verfolgte er in den Aufsätzen? Diese bemerkenswerte Lücke in der Forschung nunmehr für die Jahre 1934 und 1935 in einem ersten Aufsatz schließen zu können, ist über das Redaktionsarchiv der Wochenschrift möglich.¹³ Die Durchschläge der Briefe der überlieferten Redaktionskorrespondenz zwischen ihrem letzten Redakteur Hermann Budzislawski und seinem bedeutendsten Autor Heinrich Mann geben Einblick in eine Geschichte von individuellen Themenvorschlägen, finanziellen Katastrophen, persönlichen Animositäten und politischen Strategien. Welche Auswirkung der Wechsel der Redakteure der *Neuen Weltbühne* für die Inhalte seiner Aufsätze haben sollte, ahnte Heinrich Mann im Frühjahr 1934 noch nicht. Er wußte nichts über den erbitterten Kampf, den Edith Jacobsohn, die Eigentümerin der Zeitschrift, im Schulterschuß mit ihrem designierten Redakteur Hermann Budzislawski um das Erbe ihres Mannes austrug.¹⁴ Ein Blick hinter die Bühne, die die Welt bespielte.

Aus Prag, der Stadt an der Moldau, schrieb im Februar 1934 Hermann Budzislawski seiner Ehefrau Hanna nach Zürich: »Wäre das Wetter nicht so schön, es wäre zum Verzweifeln. Trotz Wetter naht dieser Zustand jetzt bei Frau Jacobsohn. Sie droht mit Selbstmord, sie halte es nicht länger aus, ich soll den Kampf weiter führen. Sie habe kein Geld mehr, sie komme nicht mehr zu ihrem Sohn zurück. Ich habe viel Mühe, sie leidlich in Form zu halten und von solchen Plänen zurückzuhalten. Wenn es aber noch lange dauert, gibt es bei ihr eine Katastrophe.«¹⁵ Das Verbot ihrer einst so berühmten *Weltbühne*, die Verhaftung ihres Chefredakteurs Carl von Ossietzky, die Sorge um ihre zukünftige Einkommensquelle, der plötzliche Verlust von Freunden und Wegbegleitern, die das Erbe ihres im Jahre 1926 verstorbenen Mannes¹⁶ bewahrt hatten, ihre Heimatlosigkeit und die Gewißheit, nicht nach Deutschland zurückkehren zu können, trafen die Eigentümerin der Wochenschrift im Exil schwer.¹⁷ Als vergeblich erwies sich ihr Wunsch, auch in der Fremde erfolgreich ihre Zeitschrift fortsetzen zu können.¹⁸ Seit Wochen stand sie im Frühjahr 1934 überfordert im Rechtsstreit mit ihrem stillen Teilhaber, dem promovierten Schokoladenfabrikanten Hans Heller, und dem Redakteur ihrer Zeitschrift Willi S. Schlamm.¹⁹ Beistand und Anweisung erhielt sie in jenen Wochen von Budzislawski, der seiner Frau Hanna über Edith Jacobsohn berichtete: »Sie hat kein Geld, sie

fühlt sich allmählich von allen verraten, glaubt dem Anwalt nicht, daß das Schiedsgericht am Dienstag zusammentritt, ist einsam und wünscht, ununterbrochen mit mir den Fall durchzusprechen. Siehst Du, wenn ich Dir das so schreibe, könntest Du schrecklich mitleidig werden; aber so furchtbar bedrückt mich diese dicke Frau nicht. Ich höre halb zu, sage: nu wenn schon, und rede ihr ab, sich einen Revolver zu kaufen. Mehr kann ich nicht tun.«²⁰

Es war das Schauspiel hinter den Kulissen der einst renommierten Berliner *Weltbühne* im Prager Exil, über das Kurt Tucholsky aus seinem schwedischen Exil an Hedwig Müller Ende Januar 1934 mitteilte: »Ja, richtig. Also die gute Frau, die da im Bühl bei euch wohnt, ist im Begriff, nun ihr Unternehmen ganz loszuwerden. Sie zahlen ihr nichts mehr, und sie kümmern sich auch nicht um ihre Einsprüche. Es ist sehr heiter. Sie hat nicht mal Geld, zu klagen – geht vor ein Schiedsgericht, Du kannst Dir denken, was dabei herauskommen wird. Sie schreibt endlose Schriftsätze auf, wie balkanesisch, und sie schütteln sie einfach ab. Mir tut es leid, und auch nicht. Natürlich verhalte ich mich neutral. Wat jeht mir det an –? GOTT!! segne meinen Katarrh, Du hast ganz recht. Dagegen hat mir der von ihr designierte Nachfolger, der aber mitnichten da arbeiten darf, einen Brief geschrieben,²¹ wie *er* sich das nun denkt. So etwas von Hilflosigkeit . . . ! Arm. Nein, sie wissen gar nichts, das geht ein, und das geht mit Recht ein. Es ist mir unangenehm, daß einen die Leute immer noch dazu zählen. Aber es lohnt nicht, auch nur abzurücken. Mein Gott, ist das weit weg!«²²

Die neuen Verhältnisse im Exil – Zürich, Wien, Prag, Paris, London, Moskau – wie weit schienen sie von den alten Berliner und Pariser Verhältnissen entfernt, unter denen Tucholsky geschrieben und gestritten hatte? Mit den Adressaten der Berliner *Weltbühne* war er vertraut, aber die gab es nicht mehr. Entschieden lehnte er in seinem Schreiben an Heinz Pol ein »geistigels| Emigrantentum« ab. Es sei »das allerschlimmste, was uns überhaupt geschehen könnte. Entweder aktiv mittun oder weg von Deutschland – aber ja nicht mit der Träne im Auge von draußen weiter machen. Das wirkt so kläglich.«²³ Kurt Tucholsky mochte schon lange nicht mehr.²⁴ Der Schriftleiter der *Weltbühne*, Carl von Ossietzky, war seit der Nacht des Reichstagsbrandes interniert. Dessen Vertreter, Hellmut von Gerlach, gelang wenige Tage später über Umwege die Flucht aus Berlin nach Paris.²⁵ Viele der ebenfalls in der französischen Hauptstadt Gestrandeten waren ehemalige Autoren der Berliner *Weltbühne*. Und wo verblieben die übrigen? Wurden sie wirklich alle verhaftet, wie Alfred Polgar anläßlich seiner Rettung aus Deutschland durch Berthold Viertel in späteren Jahren irrtümlicherweise berichtete?²⁶ Zerstreut in alle Himmelsrichtungen, befanden sie sich zumeist in einem völligen Wirrwarr. In diesen undurchsichtigen Verhältnissen versuchte auch Hermann Budzislowski, auf der Suche nach einem Verdienst seine klare Beobachtungsgabe zu behalten.²⁷

Welche Rolle spielte jener Hermann Budzislawski? Nach Kurt Hiller²⁸ war er »just seit November 1932, also ein volles Vierteljahr lang, Mitarbeiter (vierten bis fünften Ranges) an der Berliner Weltbühne gewesen, börsenbewandert und eine Art Industriekritiker; niemand kannte ihn.«²⁹ Tatsächlich erschienen von Budzislawski in der Zeit vom 6. Dezember 1932 bis zum 21. Februar 1933 lediglich neun Artikel in der Berliner *Weltbühne*.³⁰ Jahrzehnte später verbreitete Budzislawski, Edith Jacobsohn habe ihm bereits im Sommer 1932 die Nachfolge des Schriftleiters Hellmut von Gerlach angeboten.³¹ Eine Behauptung, die nach allen durchgesehenen Archivalien des Redaktionsarchivs eher in das Reich der Legenden gehört.

Seine Emigration in die Schweiz erfolgte nach dem Protokoll des Züricher Regierungsrates am 24. März 1933. Wie andere Emigranten wurde auch Budzislawski von der Schweizerischen Bundesanwaltschaft »unter Vorbehalt der fremdenpolizeilichen Regelung des Aufenthaltes und unter der Bedingung, dass er sich jeder politischen Tätigkeit in der Schweiz enthalte, auf Zusehen hin geduldet«.³² Wie viele Emigranten suchte Budzislawski eine Arbeitsmöglichkeit. In der *Wiener Weltbühne* erschien seine Rezension zu dem im Ernst Rowohlt Verlag veröffentlichten Band *Die grüne Front* von Erwin Topf.³³ Vermutlich ließen ihn jedoch die zunehmend unsicheren politischen Verhältnisse in Österreich bei der Fortsetzung seiner Autorentätigkeit zögerlich werden. Eher bedenkenlos schrieb dagegen Willi S. Schlamm, der Redakteur der *Wiener Weltbühne*, an Budzislawski am 27. März 1933: »Selbstverständlich erscheinen wir regelmäßig weiter und zwar nicht mehr als Wiener Weltbühne sondern als Weltbühne, an welchem Ort – ob Wien, Prag oder Zürich – wissen wir noch nicht, weil die Verhältnisse in Oesterreich noch immer der endgiltigen[!] Klärung ausweichen.«³⁴

Für Budzislawski blieb diese Aussage vermutlich zu unklar. Bis zum September 1933 arbeitete er für das Berliner Büro der *Frankfurter Zeitung* unter dem Pseudonym Hermann Fischli. Erst das Dilemma, daß sich die Geheime Staatspolizei im Berliner Büro nach jenem Fischli erkundigte, sollte diese Zusammenarbeit beenden.³⁵ Ein Grund, der ihn am 21.9.1933 dazu bewegte, erneut Kontakt zu Schlamm aufzunehmen. Budzislawskis Wunsch, als Wirtschaftsredakteur regelmäßig Artikel für die nun mittlerweile in Prag herausgegebene und zugleich umbenannte Zeitschrift *Die neue Weltbühne* zu senden, beschied dieser jedoch abschlägig. Es sei »vollkommen unmöglich, ein bestimmtes Ressort zu vergeben«. Er könne keinen Teil einem brauchbaren Mitarbeiter sperren, weil sie eben alle auf Publikationsmöglichkeiten angewiesen seien. Daher müsse über die Annahme von Artikeln nach »Wichtigkeit und Niveau in jedem einzelnen Falle« entschieden werden.³⁶ Unter dieser Maßgabe erschienen unter der Redaktion von Schlamm in der Wiener und Prager Ausgabe der *Weltbühne* nur insgesamt drei Artikel von Ulrich Schweitzer³⁷, Hermann Eschwege³⁸ alias

Hermann Budzislawski. Eine Zufälligkeit führte zu einer überraschenden Wandlung der gesamten Situation.

Edith Jacobsohn wohnte zu jener Zeit mit ihrem noch minderjährigen Sohn Peter in Zürich-Neubühl, in der Westbühlstraße 60. In unmittelbarer Nähe, nur sieben Hausnummern weiter, in der Westbühlstraße 53, lebte Hermann Budzislawski mit seiner Familie. Anzunehmen ist, daß sich die Familien erst im Schweizer Exil, in Zürich, näher kennengelernt haben.³⁹ Mit der Gewißheit, als jüdische Exilanten vorerst nicht in die Heimat zurückkehren zu können, ohne größere finanzielle Reserven und in der Sorge um *Die neue Weltbühne*, teilten sie ein gemeinsames Schicksal. Die Sorgen waren dennoch verschieden begründet. Hermann und Hanna Budzislawski verfolgten seinerzeit in Briefen, wahrscheinlich auch in privaten Gesprächen, sehr gezielt den Plan, Willi S. Schlamm als Redakteur der *Neuen Weltbühne* abzusetzen. Hanna Budzislawski agierte aus dem Hintergrund, mahnte in Briefen an ihren Ehemann zur Vorsicht: »Noch einige Verhaltensmaßregeln, ehe Du Deine »Chefin« sprichst. Leider hat sie in den letzten Tagen nur begeisterte Schlammanhänger gesprochen und außerdem findet sie die beiden letzten Nummern sehr gut. Nein, das will nichts sagen und trotzdem suche die Leute, die Du ihr vorsezen willst, etwas aus. Nicht allzu viele Hymnen mehr auf Schlamm. Vor einigen Tagen war Sahl bei ihr. Ich sprach ihn dabei. Auch ein Freund und großer Verehrer von Schlamm, der keine, aber auch gar keine Kritik gelten ließ und immer wieder betonte, das Blatt stehe und falle mit ihm. Das hat zwar bei Frau Jacobsohn keinen großen Eindruck gemacht, siehe Beispiel Siegfried Jacobsohn und sie hat sich im Laufe des Nachmittags anständig verhalten. Sahl wollte einlenken und sie lehnte alles ab. Sie war noch einige Zeit allein mit ihm. Inzwischen fiel mir ein, dass ihr beiden euch nicht grün waret. Und am nächsten Tag erfuhr ich dann, »dass Du schon auf der Schule nicht nett warst«. Aber das ist nicht die einzige Kritik gewesen, ich merkte, sie unterschlägt mir da was. Alles nicht schlimm, nein, dummes Literatengeklatsche [...]. Lieber Hermann, ich will Dich mit diesem Brief nicht etwa unsicher machen. Ich bin nach dem letzten Brief Wolfs an Löbl ziemlich überzeugt, dass die Sache gut ausgeht [...]. Und trotzdem immer noch diplomatisch vorgehen. Bei Reichenbachs gibt es noch nichts Neues. In Berlin klappt noch nicht alles. Werden wir am 1. Februar schon etwas klarer sehen? Wann bekomme ich einen weniger geschäftlichen Brief?«⁴⁰

Wiederholt mag Budzislawski sich Edith Jacobsohn als Nachfolger in der Redaktion angeboten und stets daran erinnert haben, daß die Zeitschrift einen weiteren Verlust von Lesern und Abonnenten werde hinnehmen müssen, sofern die Angriffe gegen die Kommunistische Partei Deutschlands und die Politik Josef Stalins in der Sowjetunion unter der Federführung von Schlamm fortgesetzt würden. Daß die Zeitschrift längst in die Auseinandersetzung zwischen den politischen Anhängern Stalins und Trotzki gelangt war, wird Edith Jacobsohn

wenig interessiert haben. Ihre finanzielle Konstellation war derart dramatisch, daß diese Überlegungen sie kaum erreicht haben dürften. In dieser Situation waren die nicht selbstlosen Denkfähigkeiten Budzislawskis für sie von unschätzbarem Wert. Mit ausgeprägtem Spürsinn und Chuzpe gelang es ihm, den stillen Teilhaber Hans Heller und den Redakteur Willi S. Schlamm zur Aufgabe ihres Rechtsstreit gegen Edith Jacobsohn zu zwingen.

Die Redaktion hatte Budzislawski nach eigener Bekundung am 8. März 1934 spät abends übernommen. Seiner Frau berichtete er: »Es gab noch viel Krach, Schllamml benahm sich wie eine Wildsau, aber nun ist er raus. Das Geld für Heller wurde provisorisch geborgt, wie sich später alles finanziell regeln wird, weiß der Himmel l. . J.«⁴¹ Auch Kurt Tucholsky erfuhr in Hindås, daß Edith Jacobsohn wieder alleinige Besitzerin der Zeitschrift war. Am 19. März 1934 schrieb er an Hedwig Müller: »Sehr netter und sehr vernünftiger Brief der dicken Frau, die da in Bruderstadt keine leichten Tage hat. Sie hat nun also das Blatt erobert, einen kleinen ›Zwischenkredit‹ bekommen, wie sie das nennt, wenn wieder einer sein Geld bei ihr verliert, und nun redigiert sie. Sie schreibt manchmal so kluge und nette Briefe – aber ich gebe es auf, ihr klar zu machen, daß sie da Totes lebendig machen will. So geht das nie und nimmer.«⁴²

Nach der Entscheidung im Rechtsstreit um *Die neue Weltbühne* berichtete der neue Redakteur nur einen Tag später, am 9. März 1934, an seine Frau: »Jedenfalls: wir haben gesiegt. Es war ein schwerer Start l. . J Jetzt wird mir die Zeit kurz, es gibt irrsinnig viel zu tun. Der Leitartikel für die nächste Nummer macht mir Sorge, er wird ein Schaukelkunststück, das keiner merken soll.«⁴³ Was war die Schaukel, worin bestand das Kunststück? Der Leitartikel *Ein Jahr Emigration*⁴⁴ – ein subjektiver Rückblick auf das vergangene Jahr. Die Emigranten müßten aus ihrer Isolierung heraus und sich mit den europäischen Linken im Kampf gegen den schlagbaren Feind zusammenschließen. Dieser Feind sei der Faschismus. Er »ist das modernste, brutal prächtigste, sogar unterjochte Massen mitunter faszinierende reaktionäre Gebilde unserer Zeit.«⁴⁵ Vage kommen seine Parolen daher. Unsicher schreibt er seiner Frau Hanna: »Hoffentlich sieht man die Anfangsschwierigkeiten den Nummern nicht zu sehr an, und hoffentlich werde ich auch wegen politischer Kompromisse nicht zu sehr ausgeschimpft.«⁴⁶ Sollten politische Kompromisse die neue Linie der *Neuen Weltbühne* bestimmen? Jenes Blattes, das einst so kämpferisch, zielorientiert, schonungslos und kritisch politisierte? Budzislawski vermied absichtlich eine eindeutige Position, wobei es ihm neben der Diskussion um die Schaffung einer Einheitsfront vor allem auch um die Bindung weiterer Leserkreise ging. Das von ihm propagierte Ziel schien sich nach allen Seiten offen zu geben, um so möglichst viele Leser anzusprechen. Mißstimmungen unter Freunden könnten fatale Folgen haben! Nach außen hin politische Unabhängigkeit zu demonstrieren war daher eine der ersten Grundregeln des Redakteurs. Dies wurde

auch im Zusammenhang mit Leo Trotzki deutlich, über den Budzislawski an seinen Autor Heinrich Mann zu berichten wußte, daß dieser seine Mitarbeit an der *Neuen Weltbühne* weiterhin fest zugesagt habe. Trotzki veröffentlichte unter der Redaktion von Budzislawski nicht einen einzigen Artikel. Zu proklamieren, der ärgste Feind Stalins und des kommunistischen Parteiapparates wolle und könne weiterhin in der Wochenschrift publizieren, galt nur seiner eigenen Reputation als unabhängiger Redakteur.

Beharrlich steuerte Budzislawski das schwer überschuldete Schiff *Neue Weltbühne* mit allen legalen und illegalen Raffinessen durch die unkalkulierbaren europäischen Verhältnisse im Exil. Sollten diese letztlich den Grund vorgeben, daß nach Enseling »die Nachfolgerin der alten »Weltbühne« Jacobsohns, Ossietzkys und Tucholskys nichts, außer dem Namen und der äußeren Struktur, mit ihrer Vorgängerin gemein hat, weil ihr der wesentliche Charakter der Weltbühne fehlt, der Charakter einer undoktrinär-sozialistischen pazifistischen und aktivistischen Tribüne der Intellektuellen Linken«⁴⁷? Noch im Herbst des Jahres 1924 schrieb Jacobsohn an Tucholsky: »l. . . 4) Kein Wunder, daß die Leute bei mir besser schreiben als anderswo. Bei mir setzen sie sich beim Schreiben hin mit dem Bewußtsein, daß sie alles sagen können, was sie auf dem Herzen haben. Bei den andern wissen sie, daß sie nur die Hälfte sagen dürfen, und daß ihnen davon, wenn sie sie gesagt haben, auch noch die Hälfte gestrichen wird.«⁴⁸ Hermann Budzislawski, der neue Redakteur, strich massiv in manchem Beitrag seiner Autoren – unter verschiedenartig vorgetragenen Vorwänden.⁴⁹ Wer von ihnen nicht bereit war, den vorgegebenen Kurs einzuschlagen, wurde von seiner Mitarbeit an der Zeitschrift entbunden. Worin bestand dieser Kurs? Vor allem in der Auffassung des neuen Redakteurs, daß jeglicher polemische Angriff, auch jede übertriebene Hymne auf die Sowjetunion und deren politische Führung zu unterbleiben habe.

Heinrich Manns regelmäßige Autorentätigkeit für die *Weltbühne* begann mit ihrem Exil. Seine Zusammenarbeit ging noch auf die Initiative von Schlamm zurück. Dieser hatte, ohne zuvor die Einwilligung des Autors einzuholen, für seinen *Sammeltitel: »Aus verbrannten Büchern«* zwei Ausschnitte aus den Essays *Zola* und *Der Bauer in der Touraine*⁵⁰ in der *Neuen Weltbühne* veröffentlicht.⁵¹ Mann, erst seit wenigen Monaten im französischen Exil in Bandol sur Mer, übte Nachsicht. Er wußte um die Wirren des Exils und die Vergänglichkeit von Postadressen in dieser Ausnahmesituation. Der Schriftsteller vergab Schlamm nicht nur, er nahm auch sein Angebot zur weiteren Mitarbeit an. Dessen einstiges Bemühen, mit der Zeitschrift »ein Sammelpunkt aller wirklich kämpferischen antifaschistischen Kräfte zu sein, die ohne parteibürokratische Bindung in die Wirklichkeit eingreifen wollen«⁵², mochte Mann 1933 nicht fernstehen. So erschienen bereits seit Mitte August 1933 seine Aufsätze in der *Neuen Welt-*

bühne, die die niedergeschriebenen Worte an seinen im Exil lebenden Bruder Thomas bestätigten: »Ich werde versuchen, aufzuklären. Was hat man noch zu verlieren.«⁵³

Über die neuen Verhältnisse in der Redaktion der *Neuen Weltbühne* war Heinrich Mann nicht informiert. Seine in Prag lebende geschiedene Frau Maria, die er unter anderem mit den Honoraren seiner Prager Veröffentlichungen unterstützte, suchte am 11. März 1934 den neuen Redakteur auf. Bisher hatte sie die Arbeiten ihres Mannes meistbietend in Prag verschiedenen Redakteuren angeboten. Mit Budzislawski sollte alles anders werden. Von ihm erhielt sie allein für die Vereinbarung einer weiteren Mitarbeit ihres geschiedenen Mannes die Vorauszahlung für dessen nächstes Manuskript. Den Prager Gerüchten entgegen tretend, versicherte Budzislawski seinem Autor Mann, »dass die ›Neue Weltbühne‹ nach wie vor ein völlig unabhängiges Blatt ist, dass die Traditionen der ›Alten Weltbühne‹, wie sie unter Carl von Ossietzky gewesen ist, fortgesetzt werden, und dass ich selbst dem Kreis um Münzenberg und überhaupt der Dritten Internationale fernstehe. Es ist mein Wunsch, auch Kommunisten zur Mitarbeit heranzuziehen, aber es ist nicht mein Wunsch, das Blatt den Kommunisten auszuliefern, und ich will im Gegenteil, meinem heute erschienenen Leitartikel entsprechend, eine Tribüne für die ganze antifaschistische Emigration schaffen.«⁵⁴

Mit diesen hoffnungsvollen Aussichten richtete Budzislawski an Mann die Bitte, er möge ihm in wenigen Stichworten angeben, worüber er in seinen Aufsätzen in nächster Zeit zu schreiben gedenke. Seine eigenen Vorstellungen äußerte er vorab: »Ich weiss nicht, ob Sie es übelnehmen würden, wenn ich Ihnen meinerseits von Zeit zu Zeit einen Vorschlag zu unterbreiten gedächte. Aber es gibt nun einmal Themen, von denen ich annehme, dass nur Sie für die Bearbeitung in Frage kommen, und warum soll ich eigentlich dann mit meinen Wünschen hinter dem Berge halten? Um Ihnen ein Beispiel zu geben: Die Kritik der deutschen Literatur wird zurzeit in Deutschland von Hitlers Lakaien, und ausserhalb Deutschlands recht giftig, aber oft ohne wirkliches Verständnis getrieben. Pamphlete über die Dichterakademie, Hanns Johst, den Ewers, oder ähnliche Bedeutungslosigkeiten, daran liegt wenig. Sie aber könnten den Geist erfassen, der da in Deutschland in Bücher gepresst wird, und über die Autoren mehr sagen als die zukünftigen Literaturkritiker. Sie könnten Vergleiche mit der zeitgenössischen Literatur des Auslandes anstellen, kontrastieren wie Franzosen und wie Deutsche heute schreiben. In Frankreich, wo die Tradition Zolas wieder lebendig zu werden scheint, muss die Vernichtung des deutschen Geistes besonders krass empfunden werden. Ich wage nun nicht, aus allem eine Ueberschrift zu destillieren und Ihnen einen Vorschlag zu machen. Ich deute Ihnen nur an, dass ich dieses Thema irgendwann in der ›Weltbühne‹ behandeln muss, und dass ich es als grossartig empfinden würde, wenn Sie das Manuskript liefern würden.«⁵⁵

Förmlich und zurückhaltend kam Heinrich Mann im Begleitschreiben zu seinem Manuskript der Bitte aus Prag nach. Mann dachte im März 1934 »an die Ideen, die jetzt abgeleiert werden: besonders ›Rasse‹ und ›Jugend‹, und an den Unfug, der damit getrieben wird. Aber zwischen den Sendungen liegt jedesmal fast ein Monat; da kann sich leicht etwas Unvorhergesehenes ergeben.«⁵⁶ Euphorisch antwortet Budzislawski an Mann: »Ihr Manuskript ›Was dahinter steckt‹ ist in meinen Besitz gelangt und schon gesetzt. Wenn Sie diesen Brief erhalten, wird der Aufsatz sicher schon erschienen sein. Ich halte den Aufsatz für ganz besonders wichtig, er zeigt die europäische Barbarei unter dem neuen Aspekt, und er wird hoffentlich dazu helfen, die Menschen wach zu rütteln, also eine Aenderung der Welt herbeizuführen.«⁵⁷

Heinrich Mann mochte sich als Autor für eine Zeitschrift dennoch nicht vereinnahmen lassen. Daß Budzislawski dies schmerzhaft zur Kenntnis nehmen mußte, beweist eine fünfmonatige Publikationspause des Schriftstellers in der *Neuen Weltbühne* als Reaktion und Konsequenz des anmaßenden Verhaltens des Redakteurs. Der nochmalige Blick hinter die Kulissen: Die Herausgabe der *Europäischen Hefte*⁵⁸ mit Schlamm als Chefredakteur stand unmittelbar bevor, als Budzislawski an Mann schrieb: »Verzeihen Sie, dass ich nun noch einmal auf die hässlichen Streitereien zurückkomme, die durch den Redaktionswechsel hervorgerufen wurden. Ich möchte hier nicht gegen Herrn Willi Schlamm, den ich nach wie vor für einen begabten Autor halte, ähnlich gehässig polemisieren, wie er es gegen mich tut. Aber Herr Schlamm versucht, die Autoren, auf deren Mitarbeit ich den allergrössten Wert lege, der ›Neuen Weltbühne‹ abspenstig zu machen, und ich bitte Sie, sich davon ebensowenig beeinflussen zu lassen, wie es Leo Trotzki getan hat.«⁵⁹ Mann kümmerte Budzislawskis Bitte wenig, als er ihm schlicht antwortete, daß er sich nicht ausschließlich der *Neuen Weltbühne* verpflichten wolle. Einerseits widerstrebe es seinem Gefühl, andererseits wolle er keinen Streit innerhalb der exilierten Linken sehen. »Die Trennung einer Zeitschrift von ihrem bisherigen Herausgeber ist immer verständlich, obwohl ich die Gründe nicht kenne. Unzulässig fände ich nur, einer feindlichen Öffentlichkeit etwas darüber zu verraten. Da ich dasselbe Herrn Willi Schlamm geschrieben habe, wollen auch Sie es mir, bitte, nicht verübeln!«⁶⁰

Heinrich Mann veröffentlichte seine Aufsätze in diversen Publikationen: Im April 1934 erschienen *Viele Gebildete* und *Innere Zucht lernen* im *Pariser Tageblatt*; *Schule der Emigration* im *Aufruf* und *Der Sinn dieser Emigration* in *Die Wahrheit* sowie *Racistes* in *La Dépêche*, Toulouse.⁶¹ Am 3. Mai 1934 publizierte *Die Neue Weltbühne* das Manuskript *Hereingefallene Jugend*⁶² und am 7. Juni 1934 verbreiteten die *Europäischen Hefte* den Aufsatz *Revolutionäre Demokratie*⁶³. Darin urteilte Heinrich Mann über den »nationalistische[n] ›Kommunismus‹: »Das ist er: Nivellierung nach unten, billigster Verbrauch der gesamten Arbeitskraft des Volkes, aber auch die zu Werkführern ernannten Kapi-

talisten müssen schon fast alles wieder ausspucken, was der Staat sie hatte schlingen lassen, und gesorgt ist eigentlich nur noch für die paar Unterweltsfiguren an seiner Spitze. Dürfen wir indes unsern Erinnerungen traun, so schwer dies ist, dann hat auch die kommunistische Partei Deutschlands ihre nationalistische Zeit gehabt. Sie hat versucht, die Nazis zu überbieten mit ihren eignen Mitteln anstatt mit den entgegengesetzten, die doch ebenso stark wie sittlich gewesen wären. Nein, Kommunisten leugnen noch nachträglich die Macht und den Vorrang des sittlichen Willens, – nachdem der unsittliche sie soeben besiegt und widerlegt hat. Das siegreiche System, dieses Dritte Reich, ist ihre eigne Karikatur, sie sehn es nur nicht. Diese Karikatur besteht so furchtbar genau auf der Rasse wie das Original auf der Klasse. Das Original verläßt sich einzig auf das Proletariat, und ein Mann mit einer bürgerlichen Großmutter ist bei ihm so unmöglich wie bei der Karikatur ein Mann mit einer nicht arischen.«⁶⁴ Unverhohlene Kritik an der Politik der Kommunisten!

Ist es nur Zufall, daß Budzislawski fünf Tage nach der Veröffentlichung des Aufsatzes *Revolutionäre Demokratie* in der Wochenschrift *Europäische Hefte* die Zusammenarbeit mit Heinrich Mann aufkündigte? In einem Schreiben an Maria Mann, mit welchem er einen Artikel Manns zurücksandte, begründete er seinen Entschluß: »[N]ach nochmaliger Prüfung des Sachverhaltes komme ich zu einem Ergebnis, das sehr nüchtern und geschäftlich klingt, aber doch ausgesprochen werden muss, weil es den Kern der Dinge trifft. Die Artikel von Heinrich Mann waren mir wichtig, weil die ›Weltbühne‹ stolz darauf sein konnte, so gut wie allein in den Besitz solcher Originalartikel zu gelangen. Die Tatsache, dass diese Originale nunmehr nahezu gleichzeitig an verschiedenen Orten erscheinen, mindern naturgemäss ihren Wert.«⁶⁵ Mittlerweile wird Budzislawski gewußt haben, daß keine Zeitschrift in Prag oder Paris ein derart hohes Honorar für die Aufsätze Heinrich Manns zahlte wie *Die neue Weltbühne*. Hatte der Redakteur die große Hoffnung, über die Höhe des gezahlten Honorars die alleinige Mitarbeit Heinrich Manns an der Zeitschrift erkaufen zu können? Da ihm dies nicht gelang, behauptete er nun gegenüber Maria Mann, daß es ihm schwerfalle, »einem Autor vom Range Heinrich Manns einen Artikel abzulehnen, und ich will dies auch in Zukunft nicht tun. Aber ich will nicht mehr so viel dafür bezahlen. Natürlich will ich Heinrich Mann nicht auf das Honorar eines Durchschnittsautors setzen, denn das würde bedeuten, dass ich das bisher gezahlte Honorar vierteln müsste; ich will es nur halbieren. Ich verstehe durchaus, wenn Sie mit einem solchen Vorschlag nicht einverstanden sein sollten. Aber die für unsere finanziellen Verhältnisse ungewöhnlich bevorzugte Behandlung Heinrich Manns kann ich dem Verlag gegenüber nur rechtfertigen, wenn auch dieser Autor uns ungewöhnlich bevorzugt. Es ist ein Geschäft auf Gegenseitigkeit.«⁶⁶

Budzislawski täuschte eine Debatte vor, die es nie gegeben hat. Habe er »bisher Widerstand geleistet«, den »Honoraretat«⁶⁷ zu kürzen, so müsse er sich

jetzt angeblich fügen? Sehr klar und deutlich wiederholte Budzislawski noch einmal gegenüber Maria Mann seine geschäftlichen Vorstellungen bezüglich einer weiteren Zusammenarbeit: »Ich hielt mich an die traditionelle Honorierung Heinrich Manns solange gebunden, wie Heinrich Mann sich an die traditionelle Alleinbelieferung der »Weltbühne« gebunden fühlte.« Zu keiner Zeit hatte Mann dies versprochen – im Gegenteil. Die Manns wurden somit vor die Wahl gestellt. Budzislawski wähnte sich siegessicher, wenn er selbstbewußt seinen Zeilen anfügte: »Nun reiche ich Ihnen in der Anlage den zuletzt eingegangenen Artikel mit Bedauern zurück und stelle Ihnen anheim, mir diesen Artikel wiederzugeben, wenn Sie für die Zukunft mit der reduzierten Honorierung einverstanden sein sollten.«⁶⁸ Heinrich Mann unterließ vorerst die weitere Veröffentlichung seiner Aufsätze in der *Neuen Weltbühne*. Der Briefwechsel bricht für Monate ab.

Der Eklat zwischen Mann und Budzislawski könnte als eine übliche Auseinandersetzung zwischen Redakteur und Autor verstanden werden. Doch der Sachverhalt war wesentlich diffiziler. Einerseits hatten beide unterschiedliche Vorstellungen über ihre Zusammenarbeit. Während Mann die *Neue Weltbühne* als eines der vielen möglichen Foren betrachtete, über die er unmißverständlich zu allen verschiedenen Gruppierungen der Exilanten sprechen und zwischen ihnen vermitteln wollte, sah Budzislawski vor der gesellschaftlichen Verpflichtung seines Blattes zunächst seine Interessen als Redakteur. *Die neue Weltbühne* sollte erste Stimme im Exil werden. Zugleich drängten ihn die erheblichen finanziellen Schwierigkeiten der Zeitschrift. Er suchte dringend Unterstützung von allen Seiten und gab sich daher betont offen und neutral in jede Richtung. Nichts sollte Anlaß zu Streit oder Kritik geben. Ein schwieriges Unterfangen, insbesondere bei dem Thema »Einheitsfront«. Wenn Mann von der Aussprache der Linken untereinander sprach, so stand er in gewisser Weise in der Tradition von Tucholsky und Schlamm, die einen bedingungslosen Neuanfang in der Organisation und Einigung der Linken forderten. Budzislawski sprach zwar auch von der Einigung der Linken, die er als Redakteur in seinem Blatt vorantreiben wollte, mochte dabei aber stets regieführend sein. Eine Einigung der Linken unter Ausschluß jeglicher Kritik an den Versäumnissen der politischen Führung der KPD und ihrer Hörigkeit gegenüber den Anweisungen aus Moskau. Schlamm als maßgeblich ausgewiesener Linker und Kritiker galt für Budzislawski nicht als Partner in der Diskussion. Es ging Budzislawski also nicht allein um die Sache selbst, sondern primär um die Rolle, die er sich in diesem publizistisch-politischen Kampf zudachte. Er erkannte in der Debatte um eine notwendige Einigung und in den redlichen Aktionen, eine Einheitsfront gegen den Faschismus zu realisieren, seine große Chance und die der *Neuen Weltbühne*. Woran Schlamm vormals scheiterte, sollte ihm jetzt ansatzweise gelingen.

Das Thema »Einheitsfront« wäre in der *Neuen Weltbühne* ohne Heinrich Mann nicht denkbar gewesen. Das wußte auch Budzislawski. Über Johannes R. Becher, so steht zu vermuten, wollte der findige Redakteur versuchen, Mann erneut als Autor für die *Neue Weltbühne* zu gewinnen. Bechers Werben um Heinrich Mann erwies sich als schwierig. Ernst Ottwalt erfuhr nichts über die Probleme der Kontaktaufnahme. Vielmehr las er in Bechers Schreiben vom 29. Juli 1934, daß sie »ohne weiteres die Möglichkeit [haben], an Heinrich Mann, z.B. über Gide, Romain Rolland, Barbusse, Ehrenburg, heranzutreten, wir haben auch die Möglichkeit, ihn von solchen Leuten aufsuchen zu lassen.«⁶⁹ Warum es dann noch nicht umgesetzt wurde, erklärte Becher mit seiner noch Ende Juli 1934 vertretenen Überzeugung. »Heinrich Mann ist ein besonders widerspruchsvoller Fall, da es auf der einen Seite zutrifft, daß er sozialdemokratische Bekenntnisse ablegt, auf der anderen Seite aber findet er große und starke Worte des Hasses gegen den Hitlerfaschismus und das Bekenntnis zur Revolution und zur Sowjetunion.«⁷⁰ Becher wiederholte seine Ansichten über Mann – jetzt öffentlich – auf dem Sowjetischen Schriftstellerkongreß, der vom 17. August bis zum 1. September 1934 in Moskau stattfand: »Heinrich Mann [habe ...] angesichts des Grauenhaften, das der Nationalsozialismus über Deutschland gebracht hat, die Feder des Romanciers mit der des poetischen Streiters vertauscht. Er hat mit manchem klaren und kühnen Wort festgestellt, daß die Hitlerdiktatur aus den Eingeweiden der bürgerlichen Republik selbst hervorgewachsen ist. Er hat erklärt, daß der Kommunismus das Wirkliche sei, das sich Bahn breche durch den Schwindel der Hitlerei. Das sind Worte, die in die Waagschale fallen. Worte der echten Vernunft, Worte eines tiefen Ernstes. Aber gestehen wir es,« – fährt Becher in seiner Rede fort – »derselbe Heinrich Mann hat auch manches Wort gegen den Kommunismus gesagt, er hat sich in manchen Widersprüchen verfangen, er hat zuweilen den betrügerischen Phrasen der deutschen Sozialdemokratie Glauben geschenkt. Wir werden es Heinrich Mann nicht ersparen: wir werden »Nein« sagen zu manchen von seinen Ideen und Verkündigungen. Aber wir achten und ehren den tapferen antifaschistischen Kämpfer – ihn, der in seinem Gruß an diesen Kongreß erklärt hat, daß die »emigrierte Literatur, zu der auch einige der in Deutschland Verbliebenen gehören, auf dem Wege ist, besser zu werden, als sonst der Durchschnitt der Literatur es war, und der mit großer Hoffnung die antifaschistische deutsche Literatur als die »geistige Vorwegnahme« des künftigen Deutschland bezeichnet hat. Im Namen dieses künftigen Deutschland, in dem die wirkliche Demokratie der Werktätigen, die Sowjetdemokratie, herrschen wird, werben wir für das Bündnis aller ehrlichen Hasser des Faschismus und der Kulturbarbarei.«⁷¹

Bechers Briefe an Mann blieben unbeantwortet. Eva Herrmann, Bechers einstige Lebensgefährtin, erhielt daher einen »Arbeitsteil«: »Es wäre nun gut, Du würdest mit ihm sprechen, das muß natürlich unauffällig geschehen, nicht

in unserem Auftrag. Das Ziel ist, ihn zu veranlassen, uns zu schreiben, daß er für das beste eine mündliche Aussprache halte. Bei der Möglichkeit einer Aussprache hätten wir schon sehr viel gewonnen.«⁷² Am 26. Oktober 1934 berichtete Becher an die Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller (IVRS) nach Moskau, »daß Heinrich Mann »gewonnen« ist. [. . .] Er war begeistert über einen Plan der Sammlung, versprach alles dafür zu tun und will auf unsere Anregung hin (mit Budzislawski bereits gesprochen) einen Artikel in der »Weltbühne« schreiben.«⁷³ Vermutlich war Budzislawski in den sogenannten Plan der Gewinnung und in die sensiblen Details der Auseinandersetzung eingeweiht, wenn Becher nach Moskau die Bitte richtete: »Noch eines: Man muß jetzt unbedingt versuchen, Heinrich Mann einen Teil seines Honorars, ich schlage vor zweitausend Goldrubel, in Valuta zu übersenden. Das darf nicht verbummelt werden, wir müssen uns als zuverlässige Partner zeigen. Seine Gesamtadresse ist Queridoverlag.«⁷⁴ Welch eine überraschende Wendung Bechers innerhalb weniger Monate im Schatten der neuen Richtlinien aus Moskau. Georgi Dimitroff hatte der Theorie des Sozialfaschismus ein Ende bereitet. Mit der Hinzuziehung seiner Person in das Präsidium des EKKI am 23. Mai 1934, der fünf Tage später verabschiedeten Tagesordnung des VII. Weltkongresses der Komintern, war der Grundstein für die Änderung der Politik in der Zusammenarbeit mit den Sozialdemokraten gesetzt. »[. . .] offiziell [ist] die Volksfrontpolitik inauguriert.«⁷⁵ Das Schreiben von Dimitroff an das Politbüro der KPdSU vom 1. Juli 1934 sollte die erstarrte kommunistische Position kurzzeitig auftauen. Er erklärte »die Strategie der »Einheitsfront von unten« für nicht mehr zeitgemäß.«⁷⁶ Es sei notwendig, aus der Machteroberung Hitlers Konsequenzen zu ziehen und die Losung vom »Sozialfaschismus« zu überdenken.«⁷⁷

Mit der Heftnummer 22 erschien am 13. September 1934 in den *Europäischen Heften* der letzte Beitrag von Heinrich Mann: *Das ewig Komische*.⁷⁸ Schlamm führte seinen antifaschistischen Kampf in den *Europäischen Heften* noch bis zum November 1935 fort – ohne den Autor Mann. Hatte Budzislawski sein Ziel über Becher erreicht? War die Entscheidung Manns den neuen Grundsätzen aus Moskau geschuldet? Begründete sein Gespräch mit Johannes R. Becher, deren »Begegnung [als] ein wichtiger Ausgangspunkt für Manns Volksfront-Engagement mit den Kommunisten in den folgenden Jahren«⁷⁹ datiert wird, sein Engagement auch für Budzislawski? Bechers Schreiben aus Prag an die Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller am 26. Oktober 1934 war geschönt. Warum sollte Heinrich Mann begeistert sein »über einen Plan der Sammlung«, wenn er dieses Ziel seit Anfang der dreißiger Jahre verfolgte? Allenfalls schien er froh über das erneute Aufbrechen der erstarrten Haltung seitens der Kommunisten, einen eventuellen Beginn der Diskussion unter den Exilanten gewesen zu sein. Mißverständlich blieb Bechers Ankündigung, Heinrich Mann wolle alles für die Sammlung tun »und will auf unsere

Anregung hin [. . .] einen Artikel in der ›Weltbühne‹ schreiben.«³⁰ Becher, Redakteur der Moskauer Zeitschrift *Internationale Literatur*, engagierte sich für Budzislawski, den Redakteur der *Neuen Weltbühne*? Nach den Gründen muß man nicht lange suchen.

Nach Monaten des brieflichen Schweigens, als hätte nie ein Disput zwischen der Redaktion und Heinrich Mann bestanden, nahm dieser am 27. November 1934 seinen Briefwechsel mit Budzislawski wieder auf. Seinem Schreiben beigefügt der treffend überschriebene Artikel: »Was alles zerstört wurde. Sie könnten ihn« – so Mann an Budzislawski – »auch nennen ›Verfall einer geistigen Welt.«³¹ Jedenfalls glaubte ich zuerst den Verfall kennzeichnen zu sollen, bevor ich, in einem zweiten Artikel, an den Wiederaufbau erinnere. Hoffentlich entspricht dies einigermaßen der Anregung, die Sie die Güte hatten mir zu geben, als wir uns sahen. Das verabredete Honorar erbitte ich bald, an Frau Marie Mann, Zizkova 6, Prag-Smichov.«³²

Die Briefe zwischen Mann und Budzislawski überschneiden sich in jenen Tagen. Der Redakteur berief sich in seinem Schreiben an Mann auf ihre bereits vor Wochen geführte Unterredung: »Wir verabredeten damals, dass Sie so liebenswürdig sein wollten, gegen Ende eines jeden Monats für die Neue Weltbühne einen Artikel zu schreiben und dass diese Publikationen also mit einer gewissen Regelmässigkeit erfolgen sollen. Ich war glücklich, die Zusage Ihrer Mitarbeit zu erhalten, und ich gewann auch nicht den Eindruck, dass zwischen uns irgendwelche Differenzen bestanden. Als erster Artikel sollte ein Aufsatz veröffentlicht werden, der ungefähr die Ueberschrift ›Sammlung der Literatur‹ tragen sollte und in dem Sie die Bedeutung literarischen Schaffens, den Einfluss, den die Literatur z.B. in Frankreich gehabt, aber in Deutschland nie besessen hat, sowie das, was für die Zukunft von der deutschen Literatur zu fordern sei, behandeln wollten. Ich freute mich ausserordentlich, dass dieses ueberaus wichtige Thema gerade von Ihnen behandelt werden würde, denn ich weiss, dass niemand heute mit grösserer Resonanz!! und mit mehr innerer Berechtigung darüber schreiben kann wie Sie.«³³

Mann nahm die Idee Budzislawskis auf. Eine Serie sollte entstehen, die den Leser aufklären wollte. Auch zukünftig nutzte er die Vorschläge des Redakteurs als Leitmotive, weitete dessen Konzepte aus oder akzentuierte diese neu. Grundsätzlich behielt er sich jedoch vor, die Dramaturgie der Artikel selbst zu bestimmen, auch wenn Budzislawski das Handeln von Mann stets zu steuern versuchte.³⁴ Zunächst wählte der Redakteur dafür den Weg ausgesuchter Freundlichkeit: »[D]er Aufsatz ›Aufbau einer geistigen Welt«³⁵ ist, unmittelbar nach seinem Eingang hier, veröffentlicht worden, und ich danke Ihnen ausserordentlich für diesen wichtigen Beitrag. Allerdings weiss ich nicht genau, ob Sie damit das angeschnittene Thema abschliessen wollen oder ob noch ein dritter Artikel, der die Rolle der Literatur in der Revolutionierung der Köpfe beleuchten würde,

folgen wird. Es wäre ja im Sinne der Unterredung, die ich seinerzeit mit Ihnen gehabt hatte, wenn Sie in einem dritten Aufsatz ein solches Fazit!! ziehen würden.«⁸⁶

Mann bestätigte, daß er »in dem Gegenstand fortfahren und den dritten Artikel schon dieser Tage schreiben [wolle], da ich grade die Zeit dafür habe. Der zweite konnte leider nicht so nahe auf den ersten folgen, wie Sie es wünschten. Vielleicht ist es Ihnen dafür willkommen, den dritten schneller zu bringen. [...] Vorläufiger Titel: Geheime Schulen.«⁸⁷. Den Erhalt des Beitrages bestätigte Budzislawski am 18. Januar 1935. Zugleich verwies er nochmals auf ihre Unterhaltung in Prag: »Sie stellten mir damals in Aussicht, einen Aufsatz zu schreiben, der etwa die Überschrift »Sammlung der Literatur« haben sollte, und in welchem Sie auf die besonderen Aufgaben der emigrierten deutschen Literatur eingehen wollten. Sie sagten damals, dass das im Dritten Reich erscheinende Schrifttum gewiss nicht den Anspruch habe, die deutsche Literatur zu repräsentieren, dass aber andererseits die emigrierte Literatur, wenn sie diesen Anspruch erhebe, sich der grossen damit verbundenen Verpflichtungen bewusst sein müsse. Sie verglichen in jener Unterhaltung die Bedeutung des französischen Schrifttums, das einmal in gewisser Weise geschichtsbildend gewesen ist mit dem Einfluss des deutschen Schrifttums, und der Vergleich fiel nicht zugunsten der deutschen Literatur aus. Ich habe nun vermutet, dass Ihre bisher erschienenen drei Aufsätze gewissermassen den Auftakt zu dem damals besprochenen Aufsatz bilden sollten, und ich würde es sehr begrüßen, wenn Sie jetzt zu der damals besprochenen Fragestellung kommen würden. Sie haben den Verfall einer geistigen Welt gezeigt, Sie haben die Notwendigkeit eines neuen Aufbaus dargestellt und auch einen der Wege gewiesen, und ich glaube, dass nun der Boden für die damals gezogenen Folgerungen gut vorbereitet wäre.«⁸⁸

Heinrich Mann folgte diesem Vorschlag nicht unmittelbar. Auf dem unteren Seitenrand des von Budzislawski unterzeichneten Briefbogens⁸⁹ notierte er vorerst seine Grundgedanken: »Wenn eine sozialistische Gesellschaft sich im Stillen vorbereitet, kann auch eine Literatur des »sozialistischen Humanismus« heranwachsen. Aber ein neuer Intellektualismus und eine neue Bildungsschicht müssen allerdings gezüchtet werden: sonst sehe ich nicht, wie die erwartete Literatur geschrieben, noch wie sie aufgenommen und in die Massen getragen werden kann. Ich musste daher zuerst Schulen fordern. Jetzt will ich über die Vergeistigung der künftig herrschenden Schicht handeln – über die Tatsache, dass geistige Tradition nur noch auf der Seite der Revolution bewahrt werden kann; und über das Kollektiv von Individualitäten, von dem auch auf dem Moskauer literarischen Kongress die Rede war.«⁹⁰ Es sind diese Zeilen, welche Budzislawski von Heinrich Mann im Schreiben vom 23. Januar 1935 als Reaktion auf seine Vorschläge erhielt.⁹¹ Zwei Tage später verblieb Budzislawski nur noch, im Antwortschreiben sein Einverständnis gegenüber Mann zu erklären.⁹²

Der Artikel *Die Führung* bildete die Fortsetzung der mit *Verfall einer geistigen Welt*, *Aufbau einer geistigen Welt* und *Geheime Schulen* begonnenen Reihe in der *Neuen Weltbühne*. Im Begleitschreiben notierte Mann am 1. Februar 1935: »Sein letztes Wort ist das Stichwort für den folgenden Literatur-Artikel.« Seinem Beitrag legte Mann einen an ihn adressierten Leserbrief bei, der ihn als Reaktion auf seinen letzten Artikel erreicht hatte. Auf diesen verweisend, notierte Mann an den Redakteur: »Vielleicht finden Sie in den angestrichenen Stellen einiges geeignet, unter Ihren ›Antworten‹ abgedruckt zu werden – ohne den Namen des Verfassers, wenn ich bitten darf. Haben Sie die Güte, mir den Brief gelegentlich zurückzugeben.«⁹³ Der angekündigte Literatur-Artikel, der die einst von Budzislawski genannten Aspekte aufnahm, erhielt die Überschrift: *Die Macht des Wortes*.⁹⁴

Wie schwierig es im Exil war – zwischen den Sendungen vergingen immer fast vier Wochen –, den Bitten des Redakteurs Folge zu leisten, zeigt der Beitrag *Der Fall Deutschland*. »[D]as neueste Ereignis« – die Wiedereinführung der Wehrpflicht in Deutschland am 16. März 1935 – »hat mich diesmal zur Schärfe genötigt. Ich glaube auch, dass sie jetzt erlaubt ist. Fürchten Sie dennoch Schwierigkeiten, wollen Sie selbst die nötigsten Milderungen gefälligst vornehmen.«⁹⁵ Probleme ganz anderer Art, existentielle, traten auf. Mit dem am 1. März 1935 erfolgten Anschluß des Saarlandes an das Deutsche Reich, der unmittelbaren nationalsozialistischen Gleichschaltungspolitik, verlor *Die neue Weltbühne* zahlreiche Leser und damit wichtige Einnahmen. Budzislawski kürzte bei allen Autoren die Honorare. Nur wenige Wochen später erreichte auch Maria Mann die Nachricht. Neben der Entschuldigung für die verspätete Zahlung per Scheck über den Betrag von Kč 550,-- für den letzten Artikel bat der Redakteur gleichsam um Verständnis, »dass die Artikel von Heinrich Mann nur noch mit 500.– – Kč honoriert werden. Seien Sie überzeugt, dass mir diese Reduktion sehr leid tut, und dass ich nicht gern daran gehe. Aber Sie legen doch Wert darauf, prompt bezahlt zu werden, und eine geordnete Geschäftsführung, wie wir sie jetzt haben, ist nur möglich, wenn die Einnahmen den Ausgaben entsprechen.«⁹⁶

Vergewaltigtes Europa überschrieb Heinrich Mann seinen nächsten Aufsatz. Budzislawski erreichte der Beitrag am 15. April 1935, nur drei Tage später war dieser in der *Neuen Weltbühne* abgedruckt.⁹⁷ Fritz Jelinek aus Brünn, Leser der Wochenschrift, erfaßte unmittelbar die Bedeutung und die Notwendigkeit des Essays für die Aufklärung der Menschheit in Europa, wenn er an den Schriftleiter der Wochenschrift schrieb: »Würden Sie nicht in Aussicht nehmen, Heinrich Manns ausgezeichneten Artikel ›Vergewaltigtes Europa‹ als Flugblatt in tschechischer, französischer und englischer Sprache drucken zu lassen und ihn unter Tschechen, Franzosen und Engländern zur Verbreitung zu bringen? Die Formulierung der politischen Verfassung des Hitlerregimes durch Heinrich Mann beginnend von Zeile 10 von unten (auf Seite 494) mit den Worten: ›Es nährt

fortwährend die Kriegsgefahr« bis zum Schluss des Artikels ist so ziemlich das am klarsten, richtigsten und erkenntnisthaftesten!! Formuliert, das man sich zur Charakterisierung des Hitlerregimes nur vorzustellen vermag. Heinrich Mann ist es hier – ein seltener Glücksfall selbst für den talentiertesten politischen Schriftsteller – gelungen, einen in der Regel (auch von vernünftigen, freigeistigen Menschen) als mystisches Schicksal empfundenen Verlauf klar als pathologisch-kriminellen Sachverhalt zu enthüllen.«⁹⁸ Budzislawski fand den Vorschlag ausgezeichnet. »Zweifellos wäre die Herstellung des einen oder anderen Flugblattes« – so Budzislawski in seinem Antwortschreiben – »nicht teuer. Aber für uns gibt es keine Mäzene, das Geld steht auf der anderen Seite und so bleibt nur etwas anderes übrig: nämlich die Gedanken, die propagiert werden sollen, durch persönlichen Zusammenschluss, durch Bildung von Zirkeln und Diskussionskreisen, über den Rahmen der Zeitschrift hinaus zu verbreitern. Dazu wären Vorschläge erwünscht.«⁹⁹ Diese blieben aus.

Seit der Publikation des Artikels *Verfall einer geistigen Welt*, des ersten nach dem einstigen Eklat, dem monatelangen Schweigen, sandte Mann für die Wochenschrift *Die neue Weltbühne* nur noch Original-Artikel. Somit war er der einstigen Bitte des Redakteurs tatsächlich nachgekommen. Mann notierte auf die Rückseite seines Manuskripts, den nächsten Artikel »erst nach einem längeren Abstand schreiben«¹⁰⁰ zu wollen. Sollte der Aufsatz *Vergewaltigtes Europa* vorerst der letzte Original-Artikel gewesen sein? Für den Redakteur in diesen Wochen der schwierigen finanziellen Verhältnisse ein unannehmbare Vorschlag! Unvermittelt versuchte er gegenüber Mann dessen angekündigten Rückzug mit vorgebrachter Ignoranz zu unterbinden: »Gern hätte ich erfahren, welche Themen Sie ungefähr für die nächste Zeit in Aussicht nehmen. Soweit es sich um aktuelle Anlässe handelt, lässt sich das ja nicht vorher bestimmen. Aber vielleicht haben Sie auch einige mehr grundsätzliche Themen in Aussicht genommen. Ich könnte mir denken, dass Sie im Anschluss an Ihren viel diskutierten Aufsatz über die Intellektuellen speziell etwas über die Aufgaben des Schriftstellers in unserer Zeit schreiben würden. Wichtig erschiene mir ein Vergleich zwischen der Einstellung des französischen und des deutschen Schriftstellers zur Gesellschaft, in der er lebt, zur Politik dieser Gesellschaft, zur Wirkungsmöglichkeit überhaupt.« Und ergeben heißt es weiter: »Im übrigen überlasse ich natürlich die Themenwahl völlig Ihnen.«¹⁰¹ *Die neue Weltbühne* konnte einen weiteren Verlust der Einnahmen nicht verkraften. Um Einsicht für die schwierigen Verhältnisse bittend, schrieb Budzislawski an Mann vorausschauend über seine Mühen, die Ausgaben und Einnahmen der Zeitschrift miteinander in Einklang zu bringen, sein Bemühen um die pünktlichen Zahlungen an die Autoren und die Nöte nach dem Ausgang des Saarplebiszits.¹⁰²

Der längere Abstand, den Heinrich Mann für seinen nächsten Artikel angemeldet hatte, blieb aus. Im gewohnten zeitlichen Abstand erhielt Budzislawski

den nächsten Beitrag: *Die Veralteten*.¹⁰³ Die erste Hälfte des Aufsatzes war »die deutsche Vorlage für den ersten Teil«¹⁰⁴ von *Etatisme nazi*, veröffentlicht in *La Dépêche*.¹⁰⁵ Die zweite Hälfte für *Die Veralteten* entstand als »ein völlig neuer Text.«¹⁰⁶ Im weiteren Verlauf der Zusammenarbeit zwischen Redakteur und Autor traten Veränderungen auf. Heinrich Mann stand unter Zeitnot wegen seiner kurz vor dem Abschluß stehenden Arbeit an seinem Roman über die Jugend des Königs Henri Quatre. Einsichtig begnügte sich Budzislawski mit einem Beitrag aus Anlaß des 50. Todestages Victor Hugos, der zuvor bereits in französischer Fassung in der Zeitschrift *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*¹⁰⁷ erschienen war. Auf telegraphischen Wunsch schickte Heinrich Mann den Text an die Prager Adresse der *Neuen Weltbühne*, der in jenen Wochen die finanzielle Kraft fehlte. Budzislawski konnte nicht mehr selbstbewußt Originalartikel für ein überhöhtes Autorentgelt vom Autor fordern. Die monetären Schwierigkeiten wurden für die Zeitschrift größer. Auch die Zahlung an Maria Mann verzögerte sich. Ihre Klagen erreichten Heinrich Mann. Seine geschiedene Frau nutzte als Vermittler den Redakteur Doktor Rêv von der Zeitschrift *Die Wahrheit*. Ihm gegenüber äußerte sie an die Adresse von Budzislawski: »[...] wir mögen doch das Blatt einstellen, wenn wir nicht die fünfhundert Kronen sofort zahlen können.«¹⁰⁸ Versuchte Budzislawski »diese besondere Unfreundlichkeit aus Ihrer Notlage« zu erklären, so entrüstete es ihn, daß »dritte[n] Personen wie Herrn Doktor Rêv von der geringen Verzögerung der Honorarzahlgung Mitteilung« gemacht wurde.¹⁰⁹

Wesentlich nüchterner konstatierte Heinrich Mann gegenüber Budzislawski: »Ich muss Sie daran erinnern, dass ich der von Ihnen beschlossenen Herabsetzung nicht widersprochen habe – unter der schweigenden Voraussetzung, dass die neue Abmachung wirklich eingehalten wird. Darf ich auch bitten zu bedenken, dass ich dort zwei Personen zu erhalten habe. Ihre Zahlungen sind ein wichtiger Bestandteil dessen, was ich ihnen geben kann. Dies kann jetzt niemals viel sein, in Anbetracht aller meiner verschiedenen Arbeiten. Aber es wäre mir unmöglich, umsonst oder mit unsicherem Erfolg zu arbeiten. Übrigens verkenne ich weder Ihre Schwierigkeiten noch übersehe ich, dass Frau M. aus Ängstlichkeit vielleicht übertrieben hat. Ich wünschte es, und wäre Ihnen besonders dankbar, wenn meine Sendung![] jedesmal sogleich nach der Verwendung bezahlt würden.«¹¹⁰

Eine Antwort seitens des Redakteurs der Wochenschrift ließ lange auf sich warten. Erst am 21. Juni 1935 äußerte sich Budzislawski gegenüber Heinrich Mann zu den Gründen seiner Zahlungsschwierigkeiten. Zugleich unterrichtet er ihn über die Bitte des promovierten jüdischen Rassentheoretikers Zollschan, »der sich seit zwei Jahren bemüht, die europäischen Universitäten für eine objektive Untersuchung des nordischen Rassenmystizismus zu gewinnen und auch den Völkerbund zu interessieren. Er hatte eine Reihe wichtiger Unterre-

dungen, über die das beigelegte Material unterrichtet.«¹¹¹ Budzislawski möge die Unterlagen Heinrich Mann übergeben und ihn veranlassen, in der Wochenschrift dazu Stellung zu nehmen. Der Redakteur sandte an Mann »1) einen Bericht des Herrn Zollschan vom ersten Oktober 1934, 2) einen ergänzenden Bericht, der im Mai 1935 fertiggestellt wurde, 3) einen Artikel, den Schwarzschild am neunten März im Tagebuch veröffentlicht hat und 4) einen Artikel, den ein Rasseforscher in der südamerikanischen Presse veröffentlicht hat. Aus diesem Material geht hervor, dass hier in der Tat eine beachtliche politisch-organisatorische Vorarbeit für die Herbeiführung einer Untersuchung geleistet worden ist. Sicherlich wäre es nützlich, die Propagandamystik, die von Berlin aus die ganze Welt zu durchdringen versucht, auch durch wissenschaftliche Argumentation zu widerlegen.«¹¹² Das Material sandte Mann zurück mit der knappen Erklärung: »Die Rassenangelegenheit wird damit erledigt, dass man sie ruhn lässt. Eine Wissenschaft wird doch niemals daraus; es bleibt der bekannte Vorwand für Unfug. Hier erlaube ich mir, eine kürzlich gehaltene Rede, etwas gekürzt, beizufügen.«¹¹³ Budzislawski erhielt die von Heinrich Mann auf dem Ersten Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur in Paris am 24. Juni 1935 gehaltene Rede.¹¹⁴

Budzislawski gelang es immer wieder, die hohen Honorare an Maria Mann zu zahlen. Sie litt nach Aussage des Redakteurs der Prager Zeitschrift *Die Wahrheit* »an chronischem Geldmangel«¹¹⁵. Im Gegenzug erhielt der Redakteur der Zeitschrift im gewohnt zeitlichen Rhythmus die Artikel geliefert. Doch das »Geschäft auf Gegenseitigkeit« war im Ungleichgewicht. Die Original-Artikel blieben aus. Beide in der *Neuen Weltbühne* publizierte Aufsätze – *Das Gewissen*¹¹⁶ und *Eine grosse Neuheit*¹¹⁷ – waren zuvor in französischer Sprache in *La Dépêche*¹¹⁸ veröffentlicht worden. Budzislawski mußte sich mit den Übersetzungen der *Dépêche*-Artikel, die er als Nachdruck in der *Neuen Weltbühne* publizierte, begnügen. Dafür erhielt er von Heinrich Mann erstmalig Zuspruch: »Darf ich Ihnen sagen, dass Ihre eigenen Aufsätze nur immer besser werden. Ihre Zeitschrift sprüht von Leben: das ist auch die Hauptsache.«¹¹⁹ Während Budzislawski die kritischen Stimmen¹²⁰ zu seiner redaktionellen Arbeit ignorierte, bat der Redakteur trotz der lobenden Worte von Mann »sehr darum [...] auch kritische Einwände mitzuteilen, die sich sicherlich von Zeit zu Zeit bei der Lektüre der Weltbühne aufdrängen. Herr Arnold Zweig, den ich ebenfalls darum bat, übermittelte mir kürzlich einige Anregungen, und ich bin entschlossen, daraus zu lernen.«¹²¹

Auf die Anregung des in Haifa lebenden Zweig vom Sommer 1935, »das Milieu in den wichtigsten Emigrantenzentren zu beschreiben«¹²², hatte Budzislawski geantwortet, daß die Idee dazu bereits vor Monaten bestanden hätte. Geseitert sei sie an der Isolation der Schriftsteller, deren gesellschaftlicher Zusammenhang gering sei, nicht zuletzt, da sie selten zusammenkämen. So

gäbe es in Prag zum Beispiel kein Emigrantenmilieu, sondern nur bestimmte Emigrationszirkel. Er selbst lebe sehr zurückgezogen, und zwar aus Sicherheitsgründen.¹²³ Es ist kaum zu glauben, daß in dem neben Paris größten Emigrantenzentrum kein Milieu zu beschreiben gewesen sein soll. Erst im Fortlauf des Briefes wird deutlich, daß für den Redakteur das Wort »Emigrantenmilieu« eine völlig andere Bedeutung als für Zweig hatte. Budzislawski berichtete mit einem verengten Blick, daß »die Mitglieder des sozialdemokratischen Parteivorstandes [nurl] untereinander verkehren und von führenden Sozialdemokraten sind für mich nur Leute wie Aufhäuser zugänglich«. Es scheint fast, als verzichtete Budzislawski auf eine offene Unterrichtung, wenn er weiter ausführt: »Es gibt einen kleinen kommunistischen Literatenkreis, die Mitglieder der SAP hängen etwas zusammen, aber zwischen allen diesen Gruppen und den sogenannten Wirtschaftsemigranten ist der Konnex äußerst gering. Infolgedessen wird ein Autor, der zu einer dieser Gruppen gehört, über die anderen Gruppen wenig aussagen können.«¹²⁴ Ernüchternd auch Budzislawskis Beurteilung anderer Zeitschriften in der Emigration. So wertete er die in Paris von Leopold Schwarzschild herausgegebene Wochenschrift *Das Neue Tage-Buch* lapidar »als ein bürgerliches Blatt, das den Neuaufbau Deutschlands nicht diskutiert, das sich offen für die französische Politik einsetzt [. . .] und als ein Blatt, das den Faschismus nicht prinzipiell, sondern nur in seiner deutschen Erscheinung bekämpft.«¹²⁵ Sein Einwand richtete sich aber nur gegen die politische Ausrichtung der Zeitschrift, nicht gegen die Autoren. So lehnte Budzislawski die Veröffentlichung eines Artikels über Schwarzschild in der *Neuen Weltbühne* kategorisch ab. Der einfache Grund dafür sei, daß sich Schwarzschild »auf einer anderen Ebene bewegt und [dass er] bei aller gemeinsamen Feindschaft gegen den Nationalsozialismus in vielen anderen Sachen, ja auch in der Taktik des Kampfes gegen den Nationalsozialismus, ein politischer Gegner« sei.¹²⁶ Arnold Zweig bedauerte in seinem Brief vom 25. September 1935 die abweisende Haltung Budzislawskis und antwortete ihm: »Ihre offenherzigen Darlegungen haben mir sehr wohlgetan, auch wenn ich in vielem nicht Ihrer Meinung bin, sondern beispielsweise jede Gelegenheit benutzen würde, eine aktive Kampffront unter einander so nahestehenden Gruppen zu bilden, wie Tagebuch und Weltbühne darstellen. Wer dabei vorangeht, der hat den Vorteil, er steht großzügiger und infolgedessen überlegener da als der andere. Und wenn nicht einmal der bürgerliche Radikalismus und der sozialistische miteinander auskommen können, wer sollte dann wirklich die freiheitlichen Kräfte der Emigration zusammenfassen?«¹²⁷ Zweigs Einwände und Vorschläge verhallten 1935 ungehört.

Aufmerksam beobachtete Budzislawski die journalistischen Arbeiten in der Exilpresse. »Ich habe gesehen.« – so Budzislawski an Heinrich Mann – »dass Sie im Pariser Tageblatt ganz kurz über Barbusse¹²⁸ geschrieben haben. Am Leben dieses seltenen Mannes könnte mancher deutsche Intellektuelle erkennen,

welche Verpflichtungen zum persönlichen Einsatz aus geistigen Erkenntnissen erwachsen. Ich glaube, dass Sie über dieses Thema vielleicht noch etwas ausführlicher schreiben wollen, als dies in einer Zeitung möglich ist, und die Weltbühne ist, obwohl sie heute sehr auf Aktualität sehen muss, in diesem Fall nicht sklavisch an einen bestimmten Termin gebunden. Über Henri Barbusse werden wir auch in späterer Zeit etwas veröffentlichen können. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir mitteilen, ob Sie auf meinen Vorschlag einzugehen gedenken.«¹²⁹ Bereits am 12. September 1935 notierte Heinrich Mann auf einer Postkarte an Budzislawski die Ankündigung eines Artikels über Barbusse: »Ich möchte Ihnen sagen, dass ich Ihren vorigen Artikel mit besonderer Ergriffenheit las.¹³⁰ – Über das Leben des Verstorbenen will ich weitere Nachrichten einholen und später gern darüber schreiben. Er ist das heutige Beispiel, nach dem, das früher V. Hugo gegeben hatte. Ratschläge sind schwierig. Erlauben Sie mir, manches zu überlegen. Ich frage mich – auch bei dieser Gelegenheit – ob es angezeigt wäre, die spätere Ordnung der Dinge als »Plan« schon jetzt niederzulegen. Mir scheint, dass über das Wichtigste vorerst Schweigen herrschen muss.«¹³¹ Schweigen aus Angst vor dem eventuellen vorzeitigen Scheitern einer Einigung? »Endlich ist in Paris« – so informierte Heinrich Mann seinen Freund Félix Bertaux am 30. August 1935 – »ein Komitee zur Vereinigung aller deutschen Antifaschisten gebildet worden. Es war ihnen genug dazu geraten worden. Stellen die Emigranten aller Linksparteien und des Zentrums erst einmal eine geeinte Masse dar, wird man auch im Inland Mut fassen. Es ist nicht mehr die Verbundenheit mit dem Regime, sondern die Furcht vor einem möglichen Chaos, die sie zurückhält. –«¹³²

Seinem Aufsatz in der *Neuen Weltbühne* über den Parteitag der NSDAP mit dem Titel *Die Spaten von Nürnberg*¹³³ folgte sein Beitrag *Stalin - Barbusse*¹³⁴, der sich der 1935 publizierten Stalin-Biographie des verstorbenen Barbusse widmete. Welch ein geistiger Wandel nach nur einem Jahr im Exil! Ohne Zurückhaltung drückte Heinrich Mann voller Pathos seine tiefe Verbundenheit mit der Sowjetunion und ihrem geistigen Führer Stalin aus. Noch am 7. Juni 1934 las der Leser in den *Europäischen Heften* Manns Urteil in seinem Aufsatz *Revolutionäre Demokratie*: »Das siegreiche System, dieses Dritte Reich, ist ihre eigne Karikatur, sie sehen es nur nicht. Diese Karikatur besteht so furchtbar genau auf der Rasse wie das Original auf der Klasse.«¹³⁵ Nur ein Jahr später lehrte Heinrich Mann die Leser der *Neuen Weltbühne*: »[...] Den Gipfeln nähert sich nur, wer mit den Abgründen vertraut ist. Man muss die Gefahren und das Unglück ermessen, damit der Blick auf das Leben nicht nur herrlich und wunderbar, sondern auch wahr und wirklich sein kann. So war es mit Stalin, einem Revolutionär und grossem Erbauer menschlicher Dinge. Nicht anders verlief es für Barbusse, der, als letztes seiner Werke, die Persönlichkeit und das Werk Stalins miterlebt, beide nochmals geschaffen hat. Niemand sonst hätte es

vermocht, die Bedingungen sind zahlreich und schwer. Man muss ohne Eitelkeit und im Tiefsten bescheiden sein: beide sind es, Stalin wie Barbusse. I. . J.«¹³⁶

Nur eine Woche nach der veröffentlichten Hymne auf Stalin und dessen Politik schickte Mann an Budzislawski die deutsche Fassung des in *La Dépêche* am 1. Oktober 1935 erschienenen Aufsatzes *Les Embarras de la Dictature*.¹³⁷ Der Beitrag war eigentlich auf nachdrücklichen Wunsch von Leopold Schwarzschild entstanden. Dieser lehnte die Publikation in seiner Wochenschrift *Das Neue Tage-Buch* ab. Heinrich Mann verwies im Schreiben an Budzislawski auf das beigelegte Schreiben von Schwarzschild¹³⁸. »Für Sie fallen seine Gründe wohl fort. Sonst könnte der Absatz über Huey Long auch gestrichen werden.«¹³⁹ Heinrich Mann irrte hier. Hätte doch der Abschnitt als Aufruf zur Ermordung Hitlers gelesen werden können.¹⁴⁰ Nach der Veröffentlichung des Aufsatzes¹⁴¹ erläuterte Budzislawski seinem Autor Heinrich Mann die Zwänge, in denen nicht nur *Die neue Weltbühne* im Exil stand: »Den Artikel ›Die Krise der Diktaturen!‹ habe ich leider um den auch von Herrn Schwarzschild gefürchteten Absatz kürzen müssen, und ich musste ausserdem noch irgendeine winzige Korrektur anbringen. Die politische Situation ist hier so, dass sich die Weltbühne die Beleidigung eines Staatsoberhauptes keinesfalls leisten kann. In Zukunft werden wir die Zeitschrift in dieser Beziehung noch strenger redigieren müssen, da es möglich ist, dass sich die Umbildung des hiesigen Kabinetts für uns ungünstig auswirkt. Im Grunde genommen hängt alles davon ab, ob sich Laval in Frankreich behauptet. Geschieht dies, so ist in Prag das Vertrauen in die Beständigkeit des französischen Bündnissystems gering, und dann wird man hier versuchen, mit allen Nachbarn ein besseres Einvernehmen herzustellen. Stürzt dagegen Laval, und wird die Aussenpolitik Barthous in irgendeiner Weise wieder aufgenommen, so wird auch die Weltbühne wieder grössere Bewegungsfreiheit erhalten.«¹⁴² Und Budzislawski fügte weiter hinzu: »Unter diesen Umständen bitte ich Sie sehr um die Erlaubnis, auch in künftigen Fällen bei Ihren Artikeln die geringfügigen Änderungen anbringen zu dürfen, die für das Weitererscheinen des Blattes notwendig sind. Es kann sich darum handeln, einen Satz, der allzuoffen auf Hitler gemünzt ist, in solcher Weise in den Plural zu erheben, dass grammatikalisch die gesamte nationalsozialistische Führung betroffen wird, sinngemäss der Vorwurf aber auf dem Staatsoberhaupt liegen bleibt.«¹⁴³ Nur wenige Tage später, am 11. November 1935, schrieb Heinrich Mann an Budzislawski: »[D]ie vorgenommene Kürzung war geboten, und ich bin auch künftig mit den unvermeidlichen Änderungen einverstanden, werde aber schon selbst den Gefahren auszuweichen suchen.«¹⁴⁴ Lange Zeit sollte ihm dies gelingen. Erst Jahre später mußte Heinrich Mann infolge der verschärften Zensurbestimmungen wiederholt Kürzungen seiner Artikel akzeptieren.¹⁴⁵

Der Beitrag *Die Deutschen und ihr Reich*¹⁴⁶, den Heinrich Mann bereits am 11. November 1935 an den Chefredakteur geschickt hatte, sei »nicht aktuell,

wie Sie sehen, aber grade dies muss aktuell gemacht werden: Bismarck im peinlichen Gegensatz zu den Deutschen, die sich mit Wilhelm II und Hitler bestens verstehen. Wenn Sie anderer Meinung sind, sagen Sie es mir, bitte. Ich habe auch schon den dritten Artikel der Reihe: Krieg = Ende des Reiches.«¹⁴⁷ Da die Briefe sich in jenen Tagen überschritten, wußte Heinrich Mann noch nichts von einem neuen Wunsch aus den Prager Redaktionsräumen der *Neuen Weltbühne*. Der Redakteur bat Heinrich Mann, zu den »abscheulichen Judenverfolgungen im Dritten Reich« zu schreiben. »Ich weiss wohl,« – so Budzislawski an seinen Autor – »dass die Judenfrage nur eine Teilfrage und eine Begleitererscheinung der gesamten nationalsozialistischen Barbarei ist, gewiss nicht das Kernproblem. Aber die Verfolgung der Juden ist doch mit das Schmutzigste von allem, was drüben geschieht. Und ich finde, wir müssten die Welt, die zur Zeit allerdings viele andere Sorgen hat, noch mehr als bisher gegen diese Barbarei aufrufen.«¹⁴⁸ Heinrich Mann reagierte verhalten: »Über die Juden würde ich schon schreiben, aber wo ist ein neuer Gesichtspunkt? Wenn ich der Sache in nächster Zeit keinen eigenen Artikel abgewinnen sollte, die Herkunft des deutschen Judenwahns gehört dennoch in die Reihe, die ich grade schreiben will.«¹⁴⁹ Der Beitrag *Die Deutschen und ihre Juden*¹⁵⁰ gehörte zu der von Heinrich Mann angekündigten Artikelserie, die mit *Die Deutschen und ihr Reich*¹⁵¹ begann und mit *Die deutsche Lebenslüge*¹⁵² abschloß. Dem der Reihe zugehörigen Beitrag *Die Deutschen wiederholen sich*¹⁵³ legte Heinrich Mann die von ihm erstellte deutsche Fassung seiner *Rede vor dem Völkerbund*¹⁵⁴ bei, die am 19. Dezember 1935 in der *Neuen Weltbühne* veröffentlicht wurde.

Am 20. Dezember 1935 erfuhr Hermann Budzislawski vom Miteigentümer Albrecht Seidler-Stein, daß der Redaktionsvertrag mit ihm nicht verlängert werden sollte. Unverhofft harte Kritik am Blatt habe es gegeben, angeblich inspiriert von Heinz Pol.¹⁵⁵ Es war der vergebliche Versuch der Kritiker, mit einem Neubeginn in der Redaktion der *Neuen Weltbühne* die alte politische Radikalität für und gegen alle Richtungen zurückzugeben. Sie verloren diesen ungleichen Kampf. Und Heinrich Mann? Als Gradmesser für seine Verbundenheit mit der Sowjetunion galt ihm die Idee: »[D]ie Sowjetunion werde sittlich und lasse somit den Zarismus hinter sich, indem sie sozialistisch werde. ›Sozialismus‹ bedeutet dabei im Tiefsten weiter Volksherrschaft, Demokratie in jenem rousseauistischen Verständnis der Sowjets, das sich 1918/19 noch deutlich ausgesprochen hatte (und dem Mann auch in den Auseinandersetzungen um die Richtung, die die Bewegung für eine deutsche Volksfront im Exil nehmen könnte, weiter Gestalt zu geben suchte) [...].«¹⁵⁶ Welch ein vielversprechender Gedanke!

Budzislawski hielt im Februar 1936 »[d]ie politische Entwicklung der letzten Zeit [...] für ganz ermutigend. Dagegen bemerke ich mit Schrecken« – so Budzislawski an Mann – »dass ein Teil der deutschen Emigration, der bisher

den Kopf ziemlich hoch hielt, ihn jetzt, in Übermüdung, sinken lässt. Ich habe da Einsendungen zum Beispiel von Oskar Maria Graf und von Balder Olden bekommen, die mich sehr deprimieren. Auch der letzte Brief Kurt Tucholskys hat ja gezeigt, welche Stimmungen es in der Emigration gibt. Wenn es Ihnen möglich wäre, in einem Ihrer nächsten Artikel einmal intern zu den Emigranten zu sprechen und den Schwankenden das Rückgrat zu stärken, so wäre dies wohl eine nützliche politische Leistung.«¹⁵⁷ Der Redakteur hatte seine ganz eigene Vorstellung, das Rückgrat der *Neuen Weltbühne*-Leser zu stärken. So erhielten diese beispielsweise nur in einer verstümmelten Fassung Kenntnis vom letzten Brief Kurt Tucholskys an Arnold Zweig. Als Nachruf zum Tode von Tucholsky in der *Neuen Weltbühne* veröffentlicht, zensierte Budzislavski den Brief vorab.¹⁵⁸ Gestrichen wurden die Zeilen: »Der Jude ist feige. Er ist selig, wenn ein Fusstritt nicht kommt – ihn so als primär annehmend, als das, was ihm zukommt. Er duckt sich. ›Nur Geschäfte!‹ – aber das ist es nicht allein. Es ist noch ganz etwas andres – es ist das absolute Unvermögen, zu begreifen, was Heroismus überhaupt ist. Ich kenne die Einwände alle, ich kann sie im Schlaf – nur im Schlaf – aufzählen: ›Was haben Sie denn für heroische Taten vollbracht – haben Sie vielleicht . . .‹ Das ist der Refrain, den ich heute zu hören bekäme, wäre ich schamlos genug, vor einem Parterre voll Dreck aufzutreten – so wie ich früher zu hören bekommen habe: ›Was haben Sie davon? Haben Sie das nötig?‹«

Gestrichen auch die Kritik Tucholskys an die Adresse der SPD-Politiker: »Eine Geißlung so einer Schiessbudenfigur wie Breitscheids vorzunehmen oder Hilferding oder sonst eines – das ist ja Leichenschändung. Doch haben weder die noch irgend ein anderer, wenigstens ist mir kein Beispiel bekannt, überhaupt begriffen, was ihnen geschehen ist. ›Ohne Hören, ohne Sehen, stand der Gute sinnend da, und er fragt, wie das geschehen und warum ihm das geschah.« Entstellt, gekürzt auch folgende Zeilen des Briefes über Stalin: »Man muss ganz von vorn anfangen – ›Ford, c'est Descartes descendu dans la rue‹ heisst eine der Formeln Dandieus. – Er ist leider, viel zu jung, mit 36 Jahren gestorben. – Man muss von vorn anfangen – nicht auf diesen lächerlichen Stalin hören, der seine Leute verrät, so schön, wie es sonst nur der Papst vermag – nichts davon wird ~~Bestand haben~~ die Freiheit bringen. Von vorn, ganz von vorn.«¹⁵⁹

Aus dem Ruf Tucholskys nach dem Neuanfang verblieben dem Leser nur noch folgende Zeilen: »Man muss ganz von vorn anfangen – ›Ford, c'est Descartes descendu dans la rue‹ heisst eine der Formeln Dandieus. – Er ist leider, viel zu jung, mit 36 Jahren gestorben. – Man muss von vorn anfangen – nicht auf diesen Stalin hören.«¹⁶⁰

Am 31. Dezember 1935 starb Edith Jacobsohn im Alter von 44 Jahren in London an einem Schlaganfall. Die Nachricht über ihren plötzlichen Tod erhielt Budzislavski in einem verbitterten Brief von ihrem Sohn. In diesem Schrei-

ben heißt es unter anderem: »Sie wissen, wie meine Mutter und ich zu Ihnen gestanden haben, nämlich denkbar schlecht. Ich glaube aber, im Sinne meines Vaters und meiner Mutter zu handeln, wenn ich Ihnen jetzt schreibe, obwohl keinerlei Verbindung mehr zwischen uns besteht. Ich habe Sie als einen anständigen Menschen gekannt, und es ist mir bei Ihnen, noch mehr als im Falle Schlamms, unerklärlich gewesen, wie Sie sich so gegen meine Mutter wenden konnten. Dafür ist teilweise zweifellos die Atmosphäre Prags verantwortlich zu machen, dann auch Ihr verzweifelter Kampf gegen Nazideutschland, der Sie denken macht, dass jeder, der nicht mit Ihnen ist, gegen Sie sei. Aber auch dann bleibt noch ein Rest übrig, den ich nicht erklären kann. Die Ironie des Schicksals wollte es, dass meine Mutter nach jahrelangen Mühen und Kämpfen ihr Ziel erreicht hatte, ein Verleger hatte ihr eine gutbezahlte Stellung als Kinderbuchabteilungs-Leiterin angeboten, und als sie das über das Telefon hörte, hat sie die erste frohe Nachricht während dreier Jahre getötet. [...] Ich habe mit Entsetzen von Tucholsky's Tod gelesen. Meine Mutter wusste nichts davon, aber es ist doch sonderbar, dass sie nur eine Woche auseinander gestorben sind.«¹⁶¹

»Die Welt, für die wir gearbeitet haben und der wir angehören, existiert nicht mehr.«¹⁶² Diese Zeile hatte Kurt Tucholsky ein Jahr vor seinem Selbstmord an seinen Freund Walter Hasenclever geschrieben. Sollte mit dem Tod von Kurt Tucholsky und Edith Jacobsohn für *Die neue Weltbühne* unwiderruflich eine neue Ära beginnen? Es schien fast so, auch ausgelöst durch einen seltenen Coup: Im November 1933 agierte Budzislawski noch als unbekannter Autor für die im Exil herausgegebene renommierte Berliner *Weltbühne*. Drei Jahre später handelte er als Miteigentümer, ohne auch nur eine tschechische Krone, einen französischen Franc oder einen Schweizer Franken dafür bezahlt zu haben. Um den genauen Verlauf, die Umstände der damaligen Übernahme der Redaktion durch Budzislawski wurde viel spekuliert. Zumeist verzichteten die Exilanten auf eine genauere Nachfrage. Sie hatten in den fremden Ländern bedeutsamere Sorgen. Heinrich Mann erhielt über die Vorgänge nur die Sicht von Budzislawski, der an ihn schrieb: »Die Weltbühne hat sich günstig entwickelt, aber es kam vor einiger Zeit zwischen dem Finanzier, dem die Mehrheit des Blattes gehörte, und mir zu einem Konflikt, der die politische Haltung des Blattes bedrohte. Daraufhin habe ich den Finanzier zum Ausscheiden gezwungen, und ich habe mich bemüht, einen entsprechenden Ersatzbetrag als Kapitaleinlage aufzutreiben.«¹⁶³ Der in die USA emigrierte Heinz Pol verzichtete noch Jahrzehnte später darauf, genaueres über die – nach seinen Worten – »ganze sehr komplizierte, mit politischen und persönlichen Intrigen angefüllte Geschichte der »Neuen Weltbühne« zu erzählen.¹⁶⁴ Zu den damaligen Geschehnissen im Redaktionsbüro erfuhr die Germanistin Lieselotte Maas von ihm lediglich, »dass der unerfahrene Dr. Stein, entsetzt ueber das offene Buendnis von Blutzislawskil mit

den Kommunisten, den Kram einfach hinschmiß und nach den USA emigrierte.¹⁶⁵ Der neue Miteigentümer der *Neuen Weltbühne* versuchte auch in den folgenden Jahren über Themenvorschläge an Heinrich Mann zahlreiche Original-Aufsätze für seine Zeitschrift zu erhalten. Es war die unruhige Stille vor dem Erdbeben, dem Beginn des ersten Moskauer Prozesses, dessen Ergebnis der Sozialdemokrat Rudolf Hilferding in einem Brief an Friedrich Stampfer wie folgt beschreibt: »Der Moskauer Prozeß hat katastrophal gewirkt und die Volksfrontpolitik schrecklich kompromittiert.«¹⁶⁶ Im Schatten dieser Bloßstellung sollte das »Geschäft auf Gegenseitigkeit« in der Zusammenarbeit zwischen Hermann Budzislawski und Heinrich Mann verblassen und in den folgenden Jahren eine mehr und mehr gänzlich neue Form annehmen.

Anmerkungen

- 1 Siegfried Jacobsohn, Brief an Kurt Tucholsky, 18.6.1920, in: Siegfried Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky 1915-1926*, hg. von Richard von Soldenhoff, München-Hamburg 1989, S. 64 f.
- 2 Heinrich Mann: *Macht und Mensch*, München-Leipzig 1919. Der Band enthält unter anderem den Essay *Kurt Eisner* (März 1919).
- 3 Siegfried Jacobsohn, Brief an Kurt Tucholsky, 18.6.1920, in: Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky*, S. 476.
- 4 Heinrich Mann: *Kurt Eisner*, in: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, Königstein 1978, Jg. 17, Nr. 7, 17.2.1921, S. 191-194; ders.: *Gutachten über Brunner*, in: Ebd., Jg. 17, Nr. 47, 24.11.1921, S. 524 f. Vgl. Joachim Bergmann: *Die Schaubühne, die Weltbühne: 1905-1933. Bibliographie und Register mit Annotationen*, München 1991, S. 153.
- 5 Für den Fall des Verbots der Berliner *Weltbühne* hatte Edith Jacobsohn mit einem stillen Teilhaber, dem promovierten Schokoladenfabrikanten Hans Heller, im Herbst 1932 eine Wiener Dependence gegründet. »Die Wiener Weltbühne« (WWB) erschien vom 29.9.1932-30.3.1933 in 13 Heften als Parallelausgabe der Berliner WB. Das Verbot ab Nr. 10 (7.3.1933) der Berliner WB änderte nichts am kontinuierlichen Erscheinen der WB: Nr. 11-13 erschien als Wiener WB, ab Nr. 14 (6.4.1933) als »Die neue Weltbühne« mit Verlagsstandort Prag. Neben den wesentlichsten Beiträgen der Hauptausgabe brachte die WWB Aufsätze zur österr. Politik, Kunst und Wirtschaft, die von einer eigenen Schriftleitung (W. Schlamm) redigiert wurden.« Siehe hierzu Kurt Tucholsky: *Gesamtausgabe*, Bd. 20: *Briefe 1933-1934*, hg. von Antje Bonitz, Gustav Huonker, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 593, Kommentar 18.
- 6 Am 28. Februar 1933 wurden auf Veranlassung Adolf Hitlers die sogenannte »Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat« und die »Verordnung des Reichspräsidenten gegen Verrat am Deutschen Volke und hochverräterische Umtriebe« verkündet. Noch vor dem am 23. März 1933 erlassenen Ermächtigungsgesetz begründeten diese beiden Notverordnungen die Diktatur. Außer Kraft gesetzt wurden sieben Artikel der Weimarer Verfassung, unter anderen die Artikel 114 (Freiheit der Person), 115 (Unverletzlichkeit der Wohnung), 117 (Postgeheimnis), 118 (Recht der freien Meinungsäußerung), 123 (Versammlungsfreiheit) und 153 (Unverletzlichkeit des Eigentums).

- 7 Inge Jens: *Dichter zwischen links und rechts. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preussischen Akademie der Künste*, Leipzig 1994, S. 222 ff.
- 8 Taschenkalender von Heinrich Mann; AdK Berlin, Heinrich Mann-Archiv (474).
- 9 Heinrich Mann: *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, Amsterdam 1935 (1. Band) / *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, Amsterdam 1938 (2. Band).
- 10 Jörg Armer: *Die Wiener Weltbühne. Wien 1932-1933. Die neue Weltbühne. Prag/Paris 1933-1939. Bibliographie einer Zeitschrift* (eine Veröffentlichung der Akademie der Künste zu Berlin), München-London-New York-Paris 1992, S. 506.
- 11 Heinrich Mann: *Der Haß*, Frankfurt/Main 1987 (Querido, Amsterdam 1933). Die Essay-Sammlung von Heinrich Mann umfaßt 21 Texte, die zwischen März und September 1933 zum Teil in der in Toulouse herausgegebenen Tageszeitung *La Dépêche* und in Exil-Zeitschriften, unter anderem in der *Neuen Weltbühne*, publiziert wurden.
- 12 Heinrich Mann: *Mut*, Frankfurt/Main 1991 (Editions du 10 Mai, Paris 1939). Die von Heinrich Mann zusammengestellte Essay-Sammlung umfaßt 61 Texte, von denen 51 seit 1936 in verschiedenen Exil-Zeitschriften, wie etwa in der *Neuen Weltbühne*, und in Tageszeitungen erschienen.
- 13 Der für die vorliegende Arbeit relevante Teil des Redaktionsarchivs der Zeitschrift *Die neue Weltbühne* mit der Signatur V 227 befindet sich in Privatbesitz. Für die wissenschaftliche Nutzung der Archivalien danke ich dem Erben von Hermann Budzislawski. Ein zweiter, wesentlich größerer Teil des Redaktionsarchivs wird im Russischen Staatlichen Militärarchiv in Moskau unter der Bezeichnung »Redaktion der Wochenschrift »Die neue Weltbühne«, Sèvres« aufbewahrt. Weitere Akten liegen im Bundesarchiv Berlin. Einzelheiten hierzu in Toralf Teuber: *Ein Strategie im Exil. Hermann Budzislawski und »Die neue Weltbühne«*, Bern u.a. 2004.
- 14 Siegfried Jacobsohn schloß am 17.5.1915 die Ehe mit Edith Schiffer (1891-1935). Nach dem gemeinschaftlichen Erbschein des am 3.12.1926 verstorbenen Siegfried Jacobsohn, der vom Amtsgericht Charlottenburg (6 VI 84/27) am 15.1.1927 ausgestellt wurde, war »seine Witwe Frau Edith Lotte Jacobsohn, geb. Schiffer, zu Berlin-Grunewald, Douglasstr. 30 zu 1/4 (einem Viertel) . . . Isowel beider Sohn Peter Max Wilhelm, geboren am 3.9.1916 zu 3/4 (drei Viertel) erbberechtigt.« (Privatarchiv Toralf Teuber).
- 15 Hermann Budzislawski, Brief an Hanna Budzislawski, 23.2.1934; Redaktionsarchiv der Zeitschrift *Die neue Weltbühne* - V 227/1/2, Blatt 63. Im folgenden wird der Teil des Redaktionsarchivs mit der Signatur V 227 als »NWB-Archiv V 227« bezeichnet.
- 16 Siegfried Jacobsohn (1881-1926) gründete am 5.9.1905 unter dem Namen *Die Schaubühne* die Theaterzeitschrift, die nur zwei Tage später als theaterkritische Wochenschrift in das Leben trat. Am 4.4.1918 benannte der Gründer seine Zeitschrift *Die Schaubühne* in *Die Weltbühne* um.
- 17 Siehe dazu die Erklärung von Aniela Gruszynska, in: Frank Flechtmann: *Mein schöner Verlag. Williams & Co., Erinnerung an Edith Jacobsohn*, hg. anlässlich der Ausstellung: »Mein schöner Verlag. Williams & Co. Verlag. Geschichte und Erfolg eines Berliner Verlages aus den zwanziger Jahren« vom 4.12.1997 bis 30.1.1998 in der Theodor-Fontane-Bibliothek, Berlin Wilmersdorf.
- 18 Die Politik des österreichischen Bundeskanzlers Engelbert Dollfuß, die Errichtung eines autoritären Regierungssystems unter Ausschaltung des Parlaments, begründete die Suche nach einem neuen Verlags- und Erscheinungsort. Ab April 1933 wurde die Zeitschrift – noch unter der Redaktion von Willi S. Schlamm – unter dem Titel *Die neue Weltbühne* in Prag herausgegeben.

- 19 Der Streit wurde eröffnet durch die schriftliche Kündigung des Redakteurs Willi S. Schlamm. In einem Schreiben vom 15.12.1933 erklärte er seinen Rücktritt zum 7.1.1934. In den Vorstellungen des Absenders mußte die Kündigung Edith Jacobsohn erschrecken. Im Gespräch mit Edith Jacobsohn am 18.12.1933 in Zürich bestätigte er seine Absicht. Die Empfängerin aber schien sich bereits seit längerer Zeit mit dem Gedanken getragen zu haben, Veränderungen in der Redaktion der Zeitschrift vorzunehmen. Es ist zu vermuten, daß die Interessen der Beteiligten, Schlamms politische und Jacobsohns kaufmännische, auf die Dauer nicht vereinbar, gelegentlich konträr waren. Schlamm hoffte offenbar, Edith Jacobsohn werde ihn, wie zuvor, bitten zu bleiben. Bereits wenige Tage nach Eingang des Kündigungsschreibens, am 21.12.1933, teilte Edith Jacobsohn aus Zürich auf schriftlichem Wege ihrem stillen Gesellschafter Hans Heller nach Wien nicht nur die Rücktrittserklärung Schlamms zum 7.1.1934, sondern zugleich einen Vorschlag zur Klärung der Nachfolge mit. Der Rechtsanwalt Egon Schwelb erkannte namens Hans Heller in dem Redakteurswechsel einen Verstoß von Edith Jacobsohn gegen den am 5.4.1933 geschlossenen Gesellschaftervertrag und beabsichtigte daher, das gemäß Punkt XII des eben genannten Vertrages vorgesehene Schiedsgericht anzurufen.
- 20 Hermann Budzislawski, Brief an Hanna Budzislawski, 25.2.1934; NWB-Archiv - V 227/1/2, Blatt 64.
- 21 Hermann Budzislawski, Brief an Kurt Tucholsky, 14.1.1934; NWB-Archiv - V 227/1/1, Blatt 68-69. Siehe auch Tucholsky: *Gesamtausgabe*, Bd. 20, S. 736 - Kommentar B 114.
- 22 Kurt Tucholsky, Brief an Hedwig Müller, 30.1.1934, in: Tucholsky: *Gesamtausgabe*, Bd. 20, S. 200-202.
- 23 Kurt Tucholsky, Brief an Heinz Pol, 7.4.1933, in: Tucholsky: *Gesamtausgabe*, Bd. 20, S. 21-23. Heinz Pol (1901-1972), eigentlich Heinz Pollack, Journalist und Schriftsteller, war seit 1924 ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift *Die Weltbühne*.
- 24 Siehe hierzu Kurt Tucholsky, Brief an Fritz Tucholsky (genannt Kohn), 18.1.1931, in: Kurt Tucholsky: *Briefe. Auswahl 1913 bis 1935*, hg. von Roland Links mit freundlicher Genehmigung und Unterstützung von Frau Mary Gerold-Tucholsky, Berlin 1983, S. 247-249.
- 25 Franz Gerrit Schulte: *Der Publizist Hellmut von Gerlach (1866-1935). Welt und Werk eines Demokraten und Pazifisten*. München 1988, S. 222.
- 26 Alfred Polgar: »Wie ich ihn sehe«, in: Berthold Viertel: *Dichtungen und Dokumente. Gedichte. Prosa. Autobiographische Fragmente*, hg. von Ernst Ginsberg, München 1956, S. 400.
- 27 Am 14.6.1933 schrieb Hermann Budzislawski (unter der Adresse Zürich 7, Hottingerstr. 67) an Hellmuth von Gerlach nach Paris: »Aus Ihrem Artikel in der Weltbühne habe ich ersehen, wie geringe Chancen ich haben werde, wenn ich in allernächster Zeit gezwungen sein sollte, nach Paris zu kommen. Vielleicht werde ich dennoch mit meiner inzwischen hier eingetroffenen Familie nach Frankreich gehen müssen, weil die Schweizer Behörden mich ausweisen wollen. Auf mein Gesuch um Asylrecht hat die Bundesanwaltschaft in Bern nämlich jetzt geantwortet, daß sie mich nicht als politischen Flüchtling anerkennen könne, weil ihr kein deutscher Haftbefehl gegen mich zu Gesicht gekommen sei. In wenigen Wochen werde ich daher die Schweiz verlassen müssen, falls mein Rekurs gegen diesen Bescheid erfolglos bleibt.« Hermann Budzislawski, Brief an Hellmut von Gerlach, 14.6.1933; NWB-Archiv - V 227/1/1, Blatt 28.
- 28 Kurt Hiller (1885-1972) gehörte seit 1915 zu den wichtigsten Mitarbeitern der

- Wochenschrift *Die Weltbühne*. Für sie schrieb er insgesamt 167 Beiträge. Vgl. hierzu Bergmann: *Die Schaubühne, die Weltbühne: 1905-1933*.
- 29 Kurt Hiller: *Leben gegen die Zeit*. [Logos], Reinbek bei Hamburg 1969, S. 302.
- 30 Sein letzter Artikel, *Patrizier in Wolle*, erschien in der Berliner *Weltbühne* unter seinem Pseudonym Ulrich Schweitzer in der Ausgabe vom 7.3.1933. Sechs Tage später waren die Berliner Verlagsräume versiegelt.
- 31 Gert Billing: *Gespräch mit Prof. Dr. Hermann Budzislawski*, in: *Die Weltbühne, Wochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft. Begründet von Siegfried Jacobsohn, zuletzt geleitet von Carl von Ossietzky*, neu hg. von Maud v. Ossietzky und Hans Leonhard, XXI. Jahrgang, 9.2.1966.
- 32 Protokoll des Regierungsrates 1933, Sitzung vom 3.8.1933; NWB-Archiv – V 227/1/2; Blatt 2.
- 33 Ulrich Schweitzer Id.i. Hermann Budzislawski: *Grün und Braun*; in: *Die Wiener Weltbühne, Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. Österreichische Ausgabe der Weltbühne. Begründet von Siegfried Jacobsohn. Unter Mitarbeit von Kurt Tucholsky, geleitet von Carl v. Ossietzky*, Nachdruck der Originalausgabe, Jg. 2, Nummer 11, 17.3.1933.
- 34 Willi S. Schlamm, Brief an Hermann Budzislawski, 27.3.1933; NWB-Archiv – V 227/1/1, Blatt 2.
- 35 Ernst Kayser, Brief an Hermann Budzislawski, 16.9.1933; NWB-Archiv – V 227/1/2, Blatt 154.
- 36 Willi S. Schlamm, Brief an Hermann Budzislawski, 26.9.1933; NWB-Archiv – V 227/1/1, Blatt 30.
- 37 Ulrich Schweitzer Id.i. Hermann Budzislawski: *Grün und Braun* (s. Anm. 33).
- 38 Hermann Eschwege Id.i. Hermann Budzislawski: *Kriegsziele von morgen*, in: *Die neue Weltbühne: Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. - Nachdruck der Originalausgabe. Prag/Paris 1933-1939. Band 1, Nummer 14 vom 6. Apr. 1933-Band 14, 35. Jahrgang 1939, Nummer 35 vom 31. Aug. 1939*, München-London-New York-Paris 1992, Jg. 2, Nr. 45, 9.11.1933, S. 1415-1418. Ders.: *Wunderland Italien*, in: Ebd., Jg. 2, Nr. 48, 30.11.1933, S. 1510-1513.
- 39 Thomas Amoz Eckert: *Die Neue Weltbühne unter der Leitung von Hermann Budzislawski - im »Fahrwasser der KPD«?*, in: Michel Grunewald, Frithjof Trapp (Hg.): *»Front Populaire Allemand«*, Einheitsfront - Volksfront, Bern u.a. 1990, S. 128, Anm. 10.
- 40 Hanna Budzislawski, Brief an Hermann Budzislawski, 21.1.1934; NWB-Archiv – V 227/1/1, Blatt 75. – In Hermann Budzislawski hatte Hans Sahl seinen ehemaligen Mitschüler aus Berliner Zeiten erkannt. Beide hatten die Berliner Leibniz-Oberrealschule besucht, um sich auf das Abitur vorzubereiten. Ihre im Zitat erwähnte angebliche Abneigung füreinander wird später von Sahl in seinen *Memoiren eines Moralisten* nicht bestätigt. Dort steht zu lesen: »Budzislawski trug eine randlose Brille, über die er zuweilen hinweg sah, als ob er sie nicht mehr brauchte, da er ohnedies schon alles wußte. Er war das, was wir damals einen »Streber« nannten, er war immer der erste, der sich zu Worte meldete, und las Bücher, die wir nicht kannten, zum Beispiel Marx und Engels, deren Namen uns nichts bedeuteten. Aber die Art, wie er sie mit erhobenem Zeigefinger aussprach, ließ uns aufhorchen. Ich mochte Budzislawski; er wirkte schon damals wie ein alter Mann, der aus Verschen jung geblieben war und sich, vor allen den Lehrern gegenüber, durch eine altkluge Überlegenheit auszeichnete, die mir imponierte.« Hans Sahl: *Memoiren eines Moralisten*, Darmstadt-Neuwied 1985, S. 22.

- 41 Hermann Budzislawski, Brief an Hanna Budzislawski, 9.3.1934; NWB-Archiv - V 227/1/2, Blatt 73.
- 42 Kurt Tucholsky, Brief an Hedwig Müller, 19.3.1934, in: Tucholsky: *Gesamtausgabe*, Bd. 20, S. 257 f. – Edith Jacobsohn verkaufte nur wenige Monate später, am 24.6.1934, ihre Zeitschrift *Die neue Weltbühne* an den emigrierten Rechtsanwalt Hans Nathan-Ludwig, der ihr bereits im Januar 1934 mit einem Darlehen ausgeholfen hatte. Nur wenige Tage später zeichneten sich jedoch andere Besitzverhältnisse ab. Mit Datum vom 1.7.1934 sind als Besitzer der Zeitschrift *Die neue Weltbühne* genannt: Albrecht Seidler-Stein mit 60%, Nathan-Ludwig mit 31%, außerdem ohne Rechte der Schriftsteller Heinz Pol mit 9%. Seidler-Stein war befreundet mit Nathan-Ludwig, dem Herausgeber der Zeitschrift *Der Simpl*, die vom 25.9.1934–4.7.1935 als »Prager Satirische Wochenschrift« wöchentlich unter der Chefredaktion von Heinz Pol in deutscher Sprache erschien. Nur ein Jahr, bis zum 1.7.1935, hielt Nathan-Ludwig seinen Anteil an der *Neuen Weltbühne*. Noch bevor *Der Simpl* das Erscheinen in Prag am 4.7.1935 eingestellt hatte, verkaufte Nathan-Ludwig seinen Anteil an der *Neuen Weltbühne* durch Vermittlung von Hermann Budzislawski an Helena Reichenbach. In: NWB-Archiv - V 227/1/1, Blatt 152, Prager Aufzeichnungen Budzislawskis vom 6.2.1936 = Notizen zur Chronologie.
- 43 Hermann Budzislawski, Brief an Hanna Budzislawski, 9.3.1934; NWB-Archiv - V 227/1/2, Blatt 73. Mit dem Beginn der Redakteurstätigkeit Hermann Budzislawskis in Prag war der weitere Aufenthalt für seine Frau Hanna in Zürich nicht mehr möglich. Im August 1934 verließ Hanna Budzislawski mit ihrer Tochter Beate vermutlich die Schweiz. Der Annahme liegt ein Umzugsattest vom 13. August 1934 im Redaktionsarchiv zugrunde. Dieses wurde durch den »Chef der Einwohnerkontrolle« beim »Polizeiamt der Stadt Zürich« gegengezeichnet. Es war die Voraussetzung, um die Schweiz mit ihrem Umzugsgut ohne Schwierigkeiten in Richtung Prag verlassen zu können. In: NWB-Archiv - V 227/1/2, Blatt 8.
- 44 Hermann Budzislawski: *Ein Jahr Emigration*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 2, Nr. 11, 15.3.1934, S. 317–321.
- 45 Ebd., S. 320.
- 46 Hermann Budzislawski, Brief an Hanna Budzislawski, 16.3.1934; NWB-Archiv - V 227/1/2, Blatt 75.
- 47 Alf Enseling: *Die Weltbühne. Organ der Intellektuellen Linken*, Münster 1962, S. 36.
- 48 Siegfried Jacobsohn, Brief an Kurt Tucholsky, 7.10.1924, in: Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky 1915–1926*, S. 227.
- 49 Ein erstes Beispiel aus der Sicht des Schriftleiters Budzislawski, der am 6.4.1934 an Hanns-Erich Kaminski schrieb: »Ich bin noch unentschlossen und werde den Artikel, wenn ich ihn bringe, wohl etwas zusammenstreichen. [...] es ist natürlich sehr schwer, sofort ganz das Richtige zu treffen, wenn einer in Prag und der andere an der Riviera sitzt, und die Kritik richtet sich vielleicht mehr gegen mich als gegen Sie, da ich Ihnen wohl nicht klar genug schrieb, was ich eigentlich brauche.« In: BArch, R 8059, 1, Blatt 49. – Ein zweites Beispiel aus der Sicht des Autors Louis Fischer, im Schreiben an den Redakteur: »Ich habe eben« – so Fischer – »das Heft # 18 der WELTBUEHNE erhalten und muss Ihnen sagen, dass ich lange nicht so entruestet und geaergert war. Gerade in diesem Artikel, der doch so politisch ist, sind so viele schreckliche Uebersetzungs Fehler![] und so viele Aenderungen in meinem Text, dass ich ganz verzweifelt bin.« Enttäuscht fährt er fort: »Ich dachte ich koennte mich auf Ihren politischen Sinn verlassen. Und insbesondere, da ich erfahren habe, dass Sie gut Englisch verstehen ist mir die ganze Sache nicht klar: wie koennten Sie

- erlauben, dass so ein Artikel so umgeändert wird?« [!] Louis Fischer, Brief an Hermann Budzislowski, 4.5.1935; NWB-Archiv – V 227/2/16, Blatt 29–31.
- 50 Heinrich Mann: [Ausschnitte aus] *Der Bauer in der Touraine*, Zola, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 2, Nr. 25, 22.6.1933, S. 774–775.
- 51 Willi S. Schlamm, Brief an Heinrich Mann, 26.6.1933; AdK Berlin, Heinrich Mann-Archiv (1288).
- 52 Ebd.
- 53 Heinrich Mann, Brief an Thomas Mann, 15.4.1933, in: Hans Wysling (Hg.): *Thomas Mann/Heinrich Mann. Briefwechsel 1900–1949*, Frankfurt/Main 1995, S. 204 f.
- 54 Hermann Budzislowski, Brief an Heinrich Mann, 15.3.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 1–2.
- 55 Ebd.
- 56 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislowski, 20.3.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 3.
- 57 Hermann Budzislowski, Brief an Heinrich Mann, 22.3.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 4–5.
- 58 Die erste Ausgabe der Wochenschrift *Europäische Hefte. Wochenschrift für Politik, Kultur, Wirtschaft, Prag*, erschien am 19.4.1934.
- 59 Hermann Budzislowski, Brief an Heinrich Mann, 22.3.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 4–5.
- 60 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislowski, 1.4.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 6.
- 61 Brigitte Nestler: *Heinrich Mann-Bibliographie*, Morsum/Sylt 2000, S. 323–337.
- 62 Heinrich Mann: *Hereingefallene Jugend*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 3, Nr. 18, 3.5.1934, S. 550–554.
- 63 Heinrich Mann: *Revolutionäre Demokratie*, in: *Europäische Hefte*, Jg. 1, 1934, Nr. 8, S. 208–212.
- 64 Ebd.
- 65 Hermann Budzislowski, Brief an Frau Heinrich Mann [!], 12.6.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 9.
- 66 Ebd.
- 67 Ebd.
- 68 Ebd.
- 69 Johannes R. Becher, Brief an Ernst Ottwalt, 29.7.1934, in: Johannes R. Becher: *Briefe 1909–1958*, hg. von Rolf Harder unter Mitarbeit von Sabine Wolf und Brigitte Zessin, Berlin–Weimar 1993, S. 182 ff.
- 70 Ebd.
- 71 Johannes R. Becher: *Das grosse Bündnis*, in: Becher: *Gesammelte Werke*, Bd. 15: *Publizistik I (1912–1938)*, hg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der DDR, Berlin–Weimar 1977, S. 415–431.
- 72 Johannes R. Becher, Brief an Eva Herrmann, Herbst 1934, in: Becher: *Briefe 1909–1958*, S. 185 f.
- 73 Johannes R. Becher, Brief an die Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller, 26.10.1934, in: Ebd., S. 187 f.
- 74 Ebd.
- 75 *Georgi Dimitroff, Kommentare und Materialien zu den Tagebüchern 1933–1943*, hg. von Bernhard H. Bayerlein und Wladislaw Hedeler unter Mitarbeit von Birgit Schliwenz und Maria Matschuk, Berlin 2000, S. 39.
- 76 Georgi Dimitroff hatte am 23. April 1934 unter anderem in sein Tagebuch geschrie-

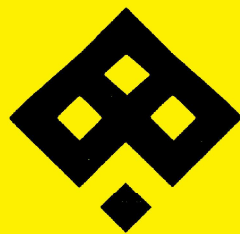
- ben: »- Stalini hat empfiehl die Leitung des Mitteleuropäischen Sekretariats mir übergeben zu werden. (Kulorin – andere Arbeit). Besprechung über VII. Kongress der Komintern: Hauptfrage – die revolutionäre Einheit des Proletariats gegen Faschismus und Krieg (Manuilski)«! In: Georgi Dimitroff: *Tagebücher 1933-1943*, hg. von Bernhard H. Bayerlein, aus dem Russischen und Bulgarischen von Wladislaw Hedeler und Birgit Schliewenz, Berlin 2000, S. 101.
- 77 Georgi Dimitroff, *Kommentare und Materialien zu den Tagebüchern 1933-1943*, S. 40.
- 78 Heinrich Mann: *Das ewig Komische*, in: *Europäische Hefte*, Jg. 1, Nr. 22, 13.9.1934, S. 297-200. Vgl. hierzu auch Nestler: *Heinrich Mann-Bibliographie*, S. 333.
- 79 Heinrich Mann/Félix Bertaux: *Briefwechsel 1922-1948*, mit einer Einleitung von Pierre Bertaux, auf der Grundlage der Vorarbeiten von Sigrid Anger, Pierre Bertaux und Rosemarie Heise bearbeitet von Wolfgang Klein, Frankfurt/Main 2002, S. 665 (Anm. 373).
- 80 Johannes R. Becher, Brief an die Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller, 26.10.1934, in: Becher: *Briefe 1909-1958*, S. 187 f.
- 81 Heinrich Mann: *Verfall einer geistigen Welt*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 3, Nr. 49, 6.12.1934, S. 1541-1544.
- 82 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 27.11.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 10.
- 83 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 28.11.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 11.
- 84 Heinrich Mann vermied künftig Auseinandersetzungen. Diesen vorab entgegen tretend, schrieb er an Hermann Budzislawski am 8.12.1934: »Vorsorglich erbitte ich Ihre Nachsicht wegen eines kurzen Artikels – über einen mehr lokalen Fall – den ich der »Wahrheit« gegeben habe. Ich konnte Herrn Röv den Wunsch nicht abschlagen; er hat sich um meine Vortragsreise sehr verdient gemacht, ich war ihm Dank schuldig. Indessen habe ich ihm gesagt, daß ich der Weltbühne verpflichtet bin.« Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 8.12.1934; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 13.
- 85 Heinrich Mann: *Aufbau einer geistigen Welt*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 1, 3.1.1935, S. 12-15.
- 86 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 3.1.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 14.
- 87 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 8.1.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 16. Heinrich Mann: *Geheime Schulen*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 4, 24.1.1935, S. 97-100.
- 88 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 18.1.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 17.
- 89 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 18.1.1935; AdK Berlin, Heinrich Mann-Archiv (281).
- 90 Ebd.
- 91 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 23.1.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 18.
- 92 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 25.1.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 19.
- 93 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 1.2.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 20. – Den Leserbrief des Herrn Friedrich an Heinrich Mann publizierte Budzislawski anonymisiert unter der Rubrik »Antworten«, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 6, 7.2.1935, S. 187.
- 94 Heinrich Mann: *Die Macht des Wortes*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 10, 7.3.1935, S. 285-288.

- 95 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 20.3.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 30.
- 96 Hermann Budzislawski, Brief an Maria Mann, 11.4.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 31.
- 97 Heinrich Mann: *Vergewaltigtes Europa*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 16, 18.4.1935, S. 492–495.
- 98 Fritz Jellinek, Brief an Hermann Budzislawski, 19.4.1935; NWB-Archiv – V 227/2/18, Blatt 104–105.
- 99 Hermann Budzislawski, Brief an Fritz Jellinek, 24.4.1935; NWB-Archiv – V 227/2/18, Blatt 106.
- 100 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 17.4.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 33.
- 101 Ebd.
- 102 Ebd.
- 103 Heinrich Mann: *Die Veralteten*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 20, 16.5.1935, S. 613–615.
- 104 Nestler: *Heinrich Mann-Bibliographie*, S. 343.
- 105 Heinrich Mann: *Etatisme nazi*, in: *La Dépêche*, Toulouse, Jg. 66, Nr. 24368, 11.5.1935, S. 1.
- 106 Nestler: *Heinrich Mann-Bibliographie*, S. 343.
- 107 Heinrich Mann: *L'exemple*, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Paris, Juni 1935, S. 159–163.
- 108 Hermann Budzislawski, Brief an Maria Mann, 24.5.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 34.
- 109 Ebd.
- 110 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 26.5.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 35.
- 111 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 21.6.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 36.
- 112 Ebd.
- 113 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 3.7.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 37.
- 114 Heinrich Mann: *Die Verteidigung der Kultur*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 28, 11.7.1935, S. 861–865.
- 115 Dr. Rev., Brief an Hermann Budzislawski, 30.7.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 41.
- 116 Heinrich Mann: *Das Gewissen*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 32, 8.8.1935, S. 995–998.
- 117 Heinrich Mann: *Eine grosse Neuheit*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 36, 5.9.1935, S. 1119–1122.
- 118 Heinrich Mann: *Le caractère*, in: *La Dépêche*, Jg. 66, Nr. 24455, 7.8.1935, S. 1. Ders.: *Une nouveauté*, in: *La Dépêche*, Jg. 66, Nr. 24481, 2.9.1935, S. 1. Vgl. Nestler: *Heinrich Mann-Bibliographie*, S. 347 ff.
- 119 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, undatiert [nach dem 25.7.1935]; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 42.
- 120 Verärgert äußerten unter anderen die Autoren Arthur Holitscher, Hanns-Erich Kaminski, Louis Fischer, Gustav Regler ihren Unmut gegenüber Hermann Budzislawski über dessen redaktionelle Eingriffe in ihre Beiträge.
- 121 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 7.9.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 44.

- 122 Hermann Budzislawski, Brief an Arnold Zweig, 24.7.1935; AdK Berlin, Arnold Zweig-Archiv 10 (8).
- 123 Ebd.
- 124 Ebd.
- 125 Ebd.
- 126 Hermann Budzislawski, Brief an Arnold Zweig, 7.9.1935; AdK Berlin, Arnold Zweig-Archiv 10 (8).
- 127 Arnold Zweig, Brief an Hermann Budzislawski, 25.9.1935; AdK Berlin, Arnold Zweig-Archiv 10 (8).
- 128 Heinrich Mann: *Henri Barbusse*, in: *Pariser Tageblatt*, Jg. 3. Nr. 630, 3.9.1935, S. 1. Vgl. Nestler: *Heinrich Mann-Bibliographie*, S. 350.
- 129 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 7.9.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 44.
- 130 Heinrich Mann lobt an dieser Stelle vermutlich den Artikel von Hermann Budzislawski: *Das braune Netz*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 36, 5.9.1935, S. 1113–1116.
- 131 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 12.9.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 45.
- 132 Heinrich Mann, Brief an Félix Bertaux, 30.8.1935, in: Mann/Bertaux: *Briefwechsel 1922–1948*, S. 396–398.
- 133 Heinrich Mann: *Die Spaten von Nürnberg*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 39, 26.9.1935, S. 1212–1215. – Der Aufsatz *Die Spaten von Nürnberg* war ein Original-Artikel für die *Neue Weltbühne*, der als Nachdruck unter dem Titel *Der!! Spaten von Nürnberg* am 2.11.1935 im *Argentinischen Wochenblatt*, Buenos Aires, Jg. 57, Nr. 3113, veröffentlicht wurde.
- 134 Heinrich Mann: *Stalin – Barbusse*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 43, 24.10.1935, S. 1341–1345.
- 135 Heinrich Mann: *Revolutionäre Demokratie*, in: *Europäische Hefte*, Jg. 1, 1934, Nr. 8, S. 208–212.
- 136 Mann: *Stalin – Barbusse*, S. 1341.
- 137 Heinrich Mann: *Les Embarras de la Dictature*, in: *La Dépêche*, Jg. 66, Nr. 24510, 1.10.1935, S. 1.
- 138 Das Schreiben von Leopold Schwarzschild ist nicht überliefert.
- 139 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 13.10.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 47.
- 140 Der ursprünglich erste Absatz im Manuskript *La Crise de la Dictature* (in: USC, Feuchtwanger Memorial Library, Los Angeles, Heinrich Mann Collection, Box 6, Nr. 36) lautet: »En Amérique un dictateur en herbe vient d'être tué avant qu'il ait pu, à l'instar de ses pareils, dégrader la nation et ruiner le pays. En Europa où fourmillent les individus qui se croient appelés à égorger la démocratie, l'événement a dû leur boucher un coin. Il est donc possible de prévenir leur avènement au pouvoir, bien que, jusqu'ici, pour fasciner nos contemporains, il ait suffi à un bateleur quelconque d'attaquer leurs droits et leur libertés. Au surplus, les choses semblent se gêner pour les dictateurs en fonction.« (In Amerika ist gerade ein angehender Diktator getötet worden, bevor er, wie seinesgleichen sonst, die Nation herunterbringen und das Land zugrunde richten konnte. Das Ereignis dürfte den Individuen, die sich berufen glauben, die Demokratie abzuwürgen, und von denen es in Europa wimmelt, das Maul stopfen. Es ist also möglich, sie an der Machtübernahme zu hindern, auch wenn es bisher gereicht hat, daß ein hergelaufener Ta-

- schenspieler unsere Zeitgenossen fasziniert hat, um ihre Rechte und ihre Freiheiten zu bedrohen. Mehr noch, die Dinge scheinen schlechter zu laufen selbst für jene Diktatoren, die es schon sind.)
- 141 Heinrich Mann: *Die Krise der Diktatur*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 44, 31.10.1935, S. 1372–1376.
- 142 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 8.11.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 48.
- 143 Ebd.
- 144 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 11.11.1935; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 50.
- 145 Im Schreiben von Hermann Budzislawski an Heinrich Mann vom 28.1.1938 ist zu lesen: »Ihr Artikel zum 3. Januar wird, so fürchte ich, wird!] von Ihnen wegen der darin enthaltenen Kürzungen mit einem gewissen Missfallen angesehen werden. Aber Sie kennen, sehr verehrter Herr Mann, unsere hiesige Situation, und ich konnte es nicht wagen, den Artikel in seinem vollen Umfang hier zu publizieren. Ich stand nun vor der Frage, ihn überhaupt nicht zu bringen oder ihn zu kürzen. Das Normale wäre gewesen, dass ich bei so grosser Kürzung vorher bei Ihnen angefragt und Ihnen die Korrektur geschickt hätte. Der Artikel ist aber an einen Termin gebunden gewesen, und so musste ich auf eigene Faust etwas wegstreichen. Ich bitte Sie, dieses Verfahren zu entschuldigen. Es lag mir ausserordentlich viel daran, zum 3. Januar einen Artikel von Ihnen zu publizieren, und überdies finde ich den Artikel, obwohl nun Wichtiges fehlt, noch immer ausserordentlich instruktiv und sehr mitreissend. Tatsächlich haben alle, die den Artikel inzwischen hier gelesen haben, mir gesagt, wie gut er ihnen gefallen und wirkungsvoll er sei. Natürlich wussten diese Freunde nicht, dass er ursprünglich noch wirkungsvoller gewesen ist.« Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 28.1.1938; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 122. – Im Brief von Heinrich Mann an Hermann Budzislawski vom 25.11.1938 heisst es unter anderem: »Die Zukunft brachte inzwischen meinen Artikel »An Mr. Winston Churchill«, – aber ich erkannte ihn kaum wieder. Die Kürzungen sollen aus polizeilichen Gründen nötig gewesen sein.« Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 25.11.1938; NWB-Archiv – V 227/2/19, Blatt 165.
- 146 Heinrich Mann: *Die Deutschen und ihr Reich*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 47, 21.11.1935, S. 1472–1478.
- 147 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 11.11.1935; NWB-Archiv V 227/2/19, Blatt 50. Den hier angekündigten Aufsatz *Krieg = Ende des Reiches* schrieb Heinrich Mann nicht.
- 148 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 8.11.1935; NWB-Archiv V 227/2/19, Blatt 48.
- 149 Heinrich Mann, Brief an Hermann Budzislawski, 11.11.1935; NWB-Archiv V 227/2/19, Blatt 50.
- 150 Heinrich Mann: *Die Deutschen und ihre Juden*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 49, 5.12.1935, S. 1532–1536.
- 151 Heinrich Mann: *Die Deutschen und ihr Reich*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 47, 21.11.1935, S. 1472–1478.
- 152 Heinrich Mann: *Die deutsche Lebenslüge*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 32, Nr. 9, 27.2.1936, S. 264–269.
- 153 Heinrich Mann: *Die Deutschen wiederholen sich*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 52, 26.12.1935, S. 1628–1633.
-

- 154 Heinrich Mann war am 27.11.1935 gemeinsam mit Georg Bernhard nach Genf gereist. Zwei Tage später sprach er als Vertreter der antifaschistischen deutschen Emigration in Frankreich vor einer offiziellen Studienkommission des Völkerbundes. Heinrich Mann: *Rede vor dem Völkerbund*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 31, Nr. 51, 19.12.1935, S. 1599–1601.
- 155 Hermann Budzislawski behauptete gegenüber Heinz Pol unter anderem, dieser hätte dem Miteigentümer Seidler-Stein beratend zur Seite gestanden, um Budzislawski als Redakteur abzulösen. Hermann Budzislawski, Brief an Heinz Pol, 4.4.1936; NWB-Archiv – V227/1/1, Blatt 179. – Die angebliche einstige Okkupation der Zeitschrift – so berichtete Hanna Budzislawski in einem Jahrzehnte später geführten Interview – konnte von ihr verhindert werden, weil sie »das Gespräch, das in der Wohnung von Dr. Seidler stattfand, mithören konnte«. Hanna Budzislawski wohnte seit Mitte August 1934 mit ihrer Tochter bei ihrem Mann in Prag. Seidler-Stein hatte eine Wohnung unter der der Budzislawskis und »die Leitungsrohre der Heizung waren vorzügliche Mithöranlagen, wenn man sich auf den Boden legte«. Ursula Madrasch-Groschopp, Notizen über das Gespräch mit Hanna Budzislawski am 29.9.1978 in Berlin; Landesarchiv Berlin E. Rep. 200 Acc. 4288–54a.
- 156 Wolfgang Klein: *Sowjetisches bei Heinrich Mann*, in: *Heinrich Mann (1871–1950)*, hg. von Walter Delabar und Walter Fähnders, Berlin 2005 (Memoria, Bd. 4), S. 333.
- 157 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 15.2.1936; NWB-Archiv – V 227/1/19, Blatt 60.
- 158 Kurt Tucholsky: *Juden und Deutsche*, in: *Die neue Weltbühne* (Anm. 38), Jg. 32, Nr. 6, 6.2.1936, S. 160–170.
- 159 Kurt Tucholsky, Brief an Arnold Zweig, 15.12.1935; AdK Berlin, Arnold Zweig-Archiv (10933 a–d).
- 160 Ebd. Der vollständige Brief mit allen markierten Auslassungen und Änderungen ist veröffentlicht. Siehe hierzu: Teuber: *Ein Stratege im Exil*, S. XIX–XXVI.
- 161 Peter Schiffer-Jacobsohn, Brief an Hermann Budzislawski, 3.1.1936; NWB-Archiv – V 227/1/1, Blatt 148.
- 162 Kurt Tucholsky, Brief an Walter Hasenclever, 15.12.1934, in: Tucholsky: *Gesamtausgabe*, Bd. 20, S. 544.
- 163 Hermann Budzislawski, Brief an Heinrich Mann, 10.6.1936; NWB-Archiv – V 227/1/19, Blatt 73.
- 164 Heinz Pol, Brief an Lieselotte Maas, 3.12.1969, |Privatarchiv des Verfassers|.
- 165 Heinz Pol, Brief an Lieselotte Maas, 23.2.1971, |Privatarchiv des Verfassers|.
- 166 Zitiert nach David Pike: *Deutsche Schriftsteller im Exil*, Frankfurt/Main 1981, S. 224.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2006

52. Jahrgang

Martin Andree Simulation und Präsenz ■ *Stefan Andriopoulos*

Dämonische Doppelgänger ■ *Stavros Arabatzis* Zu realen und

virtuellen Designformen ■ *Richard Faber* Susan Sontag ■

Alison Lewis Bernhard Schlinks »Der Vorleser« ■ *Françoise Rétif*

Zu Ingeborg Bachmann ■ *Astrid Köhler* Zu Christa Wolf ■

Rainer Rosenberg Paradigma und Diskurs

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2006

52. Jahrgang

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

Passagen Verlag

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

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

Herausgegeben von Peter Engelmann gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler und Michael Franz

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

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

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-173
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Andree, Martin, Dr. – 1900 East Ocean Boulevard, Apt. 1601, Long Beach, CA 90802, USA

Andriopoulos, Stefan, Prof. Dr. – Columbia University, Germanic Languages, 319 Hamilton Hall, 1130 Amsterdam Avenue, New York, NY 10027, USA

Arabatzis, Stavros, Dr. – Im Ring 1 A, D-28203 Bremen

Bernhardt, Rüdiger, Prof. Dr. – Falkensteiner Straße 36, D-08239 Bergen i.V.

Faber, Richard, Dr. habil. – Normannenstraße 2, D-14129 Berlin

Gunia, Jürgen, Dr. – Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Institut, Neuere deutsche Literatur, Domplatz 20–22, D-48143 Münster

Köhler, Astrid, Dr. – Queen Mary University of London, School of Modern Languages, Department of German, Mile End Road, GB-London E1 4NS

Lewis, Alison, Prof. Dr. – University of Melbourne, Department of German and Swedish Studies, Victoria 3010, Australia

Podewski, Madleen, Dr. – Marienstraße 82, D-76137 Karlsruhe

Rétif, Françoise, Prof. Dr. – Université de Haute-Normandie, 8, rue Lepeccq de la Clôture, F-76000 Rouen

Rosenberg, Rainer, Prof. Dr. – Marchlewskistraße 25, D-10243 Berlin

Schöning, Matthias, Dr. – Universität Konstanz, Postfach 5560 D 164, D-78457 Konstanz

Redaktionsschluss: 10. Juli 2006

Inhalt

<i>Martin Andree</i> Simulation und Präsenz. Mimesis, Illusion und der Tod des Signifikats am Beispiel zweier Tristantexte	485
<i>Stefan Andriopoulos</i> Dämonische Doppelgänger. Frühes Kino und das Recht am eigenen Bild	509
<i>Stavros Arabatzis</i> Der Narzißmus der kleinen Differenz oder die Differenz ums Ganze. Zur Horizontabschreitung der realen und virtuellen Designformen	529
<i>Richard Faber</i> Streitbare Ästhetin und unverhohlene Moralistin. In memoriam Susan Sontag (1933–2004)	540
<i>Alison Lewis</i> Das Phantasma des Masochisten und die Liebe zu Hanna. Schuldige Liebe und intergenerationelle Schuld in Bernhard Schlinks »Der Vorleser«	554
<i>Françoise Rétif</i> Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen bei Ingeborg Bachmann	574
<i>Astrid Köhler</i> Begegnungen unter den Linden. Der etwa tausendste Versuch zum Thema Christa Wolf und die Romantik	587
<i>Rainer Rosenberg</i> Paradigma und Diskurs	602

Rezensionen

<i>Madleen Podewski</i> Christoph Hoffmann, Caroline Welsh (Hg.): Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde	623
<i>Jürgen Gunia</i> Jörg Löffler: Unlesbarkeit. Melancholie und Schrift bei Goethe	627
<i>Matthias Schöning</i> Heiko Christians: Der Traum vom Epos. Roman- kritik und politische Poetik in Deutschland 1750–2000	630
<i>Rüdiger Bernhardt</i> Christel Erika Meier: Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns	631
<i>Jahresinhaltsverzeichnis 2006</i>	637

Martin Andree

Simulation und Präsenz

*Mimesis, Illusion und der Tod des Signifikats
am Beispiel zweier Tristantexte*

I. Simulation und Präsenz. – Seit der griechischen Antike schreibt sich bis in die heutige Zeit ein medialer Faszinationstyp¹ fort, der in der Theorie mit Begriffen wie (1) *Nachahmung (mimesis)*² und *Realismus*, (2) den Konzepten des *Bildes* bzw. des *ikonischen Zeichens*³ sowie (3) der *Illusion*⁴ bezeichnet wird. Diese Theoriestränge lassen sich locker den Grundelementen der kommunikativen Urszene, in der eine ›virtuelle Realität‹ entsteht, zuordnen: (1) Ein Sender *ahmt nach* beziehungsweise *stellt dar*, (2) das mediale Substrat seiner nachahmenden Mitteilung ist das *anschauliche Zeichen (Ikon)*, durch welches (3) der Empfänger ›getäuscht‹ beziehungsweise *illudiert* wird.

Was ist der theoretische Kern dieser drei Aspekte? Sie alle kursieren um das Gravitationszentrum der *Ähnlichkeit*.⁵ Eine Konstruktion, demzufolge Texte, Zeichen, Medien ihren Signifikaten *ähnlich* werden können. Der Begriff *Simulation*, abgeleitet aus *similis*, ›ähnlich‹, weist dieses Fundament noch aus⁶; und um es schon einmal zuzuspitzen: Die Ähnlichkeit ist geradezu die Bedingung der Möglichkeit von Nachahmung, Bild, Realismus und Illusion.

In der diskursiven Konfiguration von Darstellung, Ikonizität und Illusion erzeugt die *Ähnlichkeit* das Phantasma einer *Überschreitung der Medialität*.⁷ Dem Modell nach akkumuliert das Zeichen Ähnlichkeiten und nähert sich dabei dem Referenten so lange, bis es idealerweise mit diesem konvergiert, seine eigene Zeichenhaftigkeit durchstreicht und die *Illusion* der Präsenz hervorruft. Das heißt: Die Rezipienten – so jedenfalls die innere Logik der Simulation – fallen für einen bestimmten Zeitraum auf die Illusion der virtuellen Wirklichkeit herein. Die Rezeptionsweise wird eigentlich seit der Antike bis in die Neuzeit immer wieder gleich beschrieben: Das Medium ›stellt vor Augen‹, das Zeichen wird in Richtung auf das Bezeichnete ›durchsichtig‹, der Rezipient verfällt der Illusion und verwechselt das Artefakt mit der Wirklichkeit.

Das Paradebeispiel aus der Antike ist der bei Plinius überlieferte Malwettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios: »Dieser [Zeuxis] habe so erfolgreich [*tanto successu*] gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten [*ita veritate representata*] leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen

und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen [fēfelissei] können.«⁸

Aber nicht nur die griechischen Maler oder Bildhauer stellen realistische Doppel des Wirklichen her. Auch die antiken Sprachkünstler fertigen Simulationen an. Nach Aristoteles soll der Tragödiendichter »die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem er sie nach Möglichkeit vor Augen stellt [pro ommaton tithemenon]. Denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt [an enargestata horon], als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre, dann findet man das Passende [to prepon] und sieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende.«⁹ Der Text erzeugt im Leser das Phantasma der Präsenz.

Die Kultur der *mimesis* dominierte die antike Medienwelt, sie läßt sich aber sogar im kunstfeindlichen Mittelalter nachweisen. So soll etwa die Lektüre von Passionstexten so erfolgen, daß die *meditatio* des Lesers den Text in eine *bildliche Vorstellung* überführt. Der Text wird seinem Gegenstand dabei so ähnlich, daß die Lektüre als *Betrachtung* mit dem *inneren Auge* erfolgt. In einem der populärsten Erbauungsbücher des Mittelalters heißt es: »Sei geistigerweise mit gespanntester Aufmerksamkeit zugegen; betrachte alles, was gegen deinen Herrn gesagt und an ihm verübt wird, oder was von ihm geschieht und gesagt wird [Hīs autem toto mentis intuitu te presentem exhibeas et intueri diligenter cunctal. Sieh mit den Augen des Geistes [Videas igitur oculis mentis], wie einige mit der Aufpflanzung des Kreuzes sich beschäftigen« (196 / lat. 270). Hier wird die Entzifferung des Textes umgewandelt in eine sinnliche *Vision* des Signifikats.

Solche Beschreibungen einer halluzinatorischen *Präsenz* des Signifikats in Rezeptionsweisen der Simulation sind einander durch die Epochen hinweg durchaus vergleichbar. In Lessings *Laokoon* heißt es zur *ästhetischen Illusion*: »Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören.«¹⁰ Weitere Formulierungen finden sich in der *Hamburgischen Dramaturgie*:¹¹ »Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg.«¹² Mendelssohn konstatiert: »Wenn eine Nachahmung so viel ähnliches mit dem Urbilde hat, daß sich unsre Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen; so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion.«¹³ Auch bei Mendelssohn bedeutet »Illusion« also die Verwechslung der virtuellen Welt mit der Wirklichkeit, sie ist, so Strube, »Sinnentzug«.¹⁴ Und Lenz formuliert: »Der wahre Dichter

l. . .] nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln.«¹⁵

Im 19. Jahrhundert hat dann vor allem die mimologische Revolution der *Photographie* emphatische Beschreibungen der faszinierenden ›Anwesenheit des Signifikats‹ im Zeichen hervorgebracht. Der optische Illusionismus des neuen Mediums wird fast wie Zauberei beschrieben: »Man getraute sich zuerst auch nicht, so erzählte oft mein Vater, die ersten Bilder, die er fertigte, lange anzusehen. Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, daß die kleinen winzigen Gesichter der Personen, die da auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten, so verblüffend wirkte die ungewohnte Deutlichkeit und die ungewohnte Naturtreue der ersten Daguerreotypbilder auf jeden, der noch nie ein solches Bild in der Hand gehabt hatte.«¹⁶

Die Faszination des Ähnlichen gilt bis in die heutige Zeit und unseren virtuellen Welten von *Cyberspace* bis hin zur *PlayStation*: Wie in jeder Epoche bedient sich die emphatische Lektüre virtueller Welten stets des »vorläufigen Gipfels der Illusionstechnologien«.¹⁷ Der Traum von der virtuellen Welt, das »Phantasma der hundertprozentigen Nachahmung des Realen«¹⁸ wird demgemäß seit knapp 2500 Jahren von der Programmatik der Ähnlichkeit erzeugt, und es gibt bislang weder Indizien dafür, daß er sich jemals erfüllen könnte, noch Anzeichen, daß er einmal ausgeträumt sein könnte.

Tatsächlich hat die Kontinuität der mimologischen Bewegung etwas Beklemmendes. Denn im Zentrum der Simulation befindet sich eine reine Paradoxie. Der Kerngedanke ist ja, daß das Zeichen dem Bezeichneten *so ähnlich wie möglich* sein soll. Auch im Zeuxis-Mythos sollte ein Hergestelltes, dort ein *Bild*, die Natur ›nachahmen‹ – wodurch sich in letzter Konsequenz das Bild selbst auflöst, da es nicht mehr von seinem ›Gegenstand‹, von der ›Natur‹, unterschieden werden kann: Die Rezipienten werden ›getäuscht‹. Gerade also in ihrem vollständigen Gelingen löscht sich die Semantik der Ähnlichkeit selbst aus.

Bei der Erkenntnis, daß das »Ähnlichkeitskriterium« aus logischer Sicht ein »leeres Prädikat«¹⁹ ist, handelt es sich keinesfalls um eine poststrukturalistische Errungenschaft. Tatsächlich läßt sich eine ›Dekonstruktion‹ der Ähnlichkeit bereits bei Platon aufspüren: »[Sokrates:] Wären dies wohl noch so zwei verschiedene Dinge wie Kratylos und des Kratylos Bild [*leikon*], wenn einer von den Göttern nicht nur deine Farbe und Gestalt [*chroma kai schema*] nachbildete [*apeikasein*], wie die Maler [*zographoi*], sondern auch alles Innere ebenso machte wie das deinige, mit denselben Abstufungen der Weichheit und der Wärme, und dann auch Bewegung, Seele und Vernunft, wie dies alles bei dir ist, hineinlegte und mit einem Worte alles, wie du es hast, noch einmal neben dir aufstellte; wären dies dann Kratylos und ein Bild des Kratylos oder zwei Kratylos? / [Kratylos:] Das, dünkt mich, wären zwei Kratylos.«²⁰

Platons Einwand ist folgender: Die Kommunikation der Ähnlichkeit als Kom-

munikation ist gleichzeitig keine Kommunikation mehr. Man denkt, man kommuniziert, und findet sich dann plötzlich – in der Gegenstandswelt, der *physis*, wieder. Platon überführt das Konzept einer ›absoluten Simulation‹ als kommunikationstheoretische Aporie. Eine *Überschreitung der Medialität* durch eine Akkumulation von *Ähnlichkeiten* ist eine reine Paradoxie, denn dann hätte man es bloß mit einer Verdoppelung des Gegenstandes zu tun. Die Totalsimulation, so Platon, untergräbt das Funktionieren der Kommunikation: »man würde von keinem von beiden [Original und Bild] mehr angeben können, welches das Ding selbst wäre und welches das Wort.«²¹

Die *mimesis* ist aber nicht nur aufgrund ihres aporetischen Kerns ein Problemfall. Im besonderen erweist sie sich nämlich bei näherem Hinsehen als Herausforderung der poststrukturalistischen Epistemologie des Zeichens. Man muß das zuspitzen, um die Tragweite zu erkennen: Der gesamte ›linguistic turn‹ in den Geisteswissenschaften, ob er nun von Saussure (Linguistik) oder von Nietzsche (Dekonstruktion, Diskursanalyse) inspiriert ist, erzählt in immer neuen Narrationen den Verlust des Signifikats. Zeichen lassen sich nicht mehr durch den Rekurs auf den bezeichneten ›Gegenstand‹ definieren, sondern ausschließlich durch den Verweis auf andere Zeichen – Eco nennt diesen Sachverhalt einer rein binnensystemischen Verweisungsstruktur das Prinzip der *unendlichen Semiose*.²² Vermutlich findet sich die härteste Version dieser Erkenntnis in der Philosophie Derridas: Das Wesen aller Sprache, aller Zeichenhaftigkeit besteht darin, immer nur von anderen Zeichen abgeleitet zu sein.²³ Die Signifikanten flottieren in einer ständigen Bewegung der Ableitung, der *différance*. In dieser Optik implodiert das Signifikat zu einer reinen Fiktion. Die *Präsenz* ist demgemäß der paradoxale Wunschtraum der Sprache, sich selbst zu entkommen, ihre *Medialität* zu überschreiten. Die *Präsenz* markiert die *Selbstüberschreitung der Medialität in der Medialität* und bleibt insofern immer unerreichtbar.

Bei genauem Hinsehen erweist sich die *Simulation* als das exakte Gegenstück zu dieser Konzeption. Während sich in der Optik etwa der Dekonstruktion letztlich alle Signifikate ›bloß‹ als Signifikanten erweisen, erzählt die Simulation bis heute die Fabel von der Umwandlung von Signifikanten in Signifikate. Um Platons Formulierung aufzugreifen: Im Falle einer perfekten Simulation des Gegenstands durch ein Zeichen hätte man es gar nicht mehr mit Medialität, sondern mit einem verdoppelten Gegenstand zu tun.

Tatsächlich ist das Problem der Simulation und ihrer per se emphatischen Verbindung zum Gegenstand (Ähnlichkeit) geradezu ein Testfall für Theorien, welche erfolgreich darlegen konnten, daß Systeme ihre Rationalität aus sich selbst heraus, nicht jedoch durch den Rekurs auf eine außersystemische ›Wirklichkeit‹ konstruieren. Damit wird die Simulation und ihre Ähnlichkeitsrelation aber zum Paradigma für epistemologische Fundamentalprobleme: »What is at

stake here are issues such as the l . . l debate between realism and nominalism, and the concepts of nature and culture, their borderlines and interrelations.«²⁴

Die 2500 Jahre währende Geschichte der Simulation wäre in dieser Optik eine tragikomische Angelegenheit: Der immer von neuem angetretene, emphatisch vorgetragene Versuch einer Restitution dessen, was schon immer entzogen ist und für immer entzogen bleiben wird: Das Medium verspricht Leben und bleibt doch stets ein totes Zeichen. Für alle Medien gilt, was Derrida über die Schrift sagt. Die Schrift ist *testamentum*, also das Vermächtnis eines Toten. »Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch. Die eigentümliche Abwesenheit des Subjekts der Schrift ist auch die Abwesenheit der Sache oder des Referenten.«²⁵ In diesem Sinne sind aber alle Medien für Derrida Schrift. Medien versprechen die Wiederaneignung einer verlorenen *Präsenz* und reproduzieren als solche dabei nur Absenz im unaufhörlichen Aufschub, der *différance*. Die mediale Selbstreproduktion verspricht die Parusie des Lebens, und schreibt den Tod fort.

Die implizite Logik aller *Simulation* müßte demnach immer zugleich eine Narration über *Leben und Tod des Signifikats* enthalten. Wenn in der Kommunikation »Ähnlichkeit« als Modell konstruiert wird, welches gestattet, zwar im Medium der Zeichen zu sein und doch in ein »Außen«, in ein der Kommunikation vorgelagertes »Sein«, vorzudringen, sei das nun ein »Ding«, eine »Welt« oder ein »Subjekt«, dann ist die logische Konsequenz, daß diese *lebendige Präsenz* desto sicherer wird, je stärker man den Text mit mimetischen Ingredienzen anreichert. Man kondensiert dann Ähnlichkeiten in einem Zeichen bzw. einem Ensemble von Zeichen, bis »Original« und »Kopie« in der Totalillusion (angeblich) ununterscheidbar werden.

Dennoch haben die Wucherungen der virtuellen Welten eine tragische Note. Wie ähnlich auch immer die mediale Welt ist, sie bleibt doch nur eine mediale Welt. Wie verlockend auch immer die Versprechen der täuschenden Echtheit des Cyberspace sein mögen, es bleibt eben doch nur toter Cyberspace. Und selbst wenn die Täuschung des Cyberspace gelingt, wissen wir ebenfalls seit Platon, daß hinter einer Verdoppelung der Welt die Programmatik der Ähnlichkeit implodiert.

Die *mimesis* verspricht auf besonders emphatische Weise das Leben und besteht doch nur aus toten Signifikanten. Die Vorgeschichte der Simulation belegt diesen Befund. Der antike Ursprung der Wachsfigur, ebenfalls ein Medium der obsessiven Ähnlichkeit (als vermeintlich »direkter, objektiver Abdruck« des Wirklichen), liegt in der Totenmaske, in der Porträtierung des Verstorbenen, in der vergegenwärtigenden Re-Präsentation des Toten.²⁶ Es ist von besonderer Bedeutung, daß sich an der Grundstruktur der Technologie bis heute nichts geändert hat. Die Fabel ist dieselbe, das Medium ein anderes. Im 19. Jahrhundert etwa dient der »direkte, objektive Abdruck« der Photographie der

erinnernden Darstellung der Toten oder der Abwesenden: Das fotografische Abbild ist »Erinnerungsbild; ein Umstand, der den Kunden bewußt war (siehe die zahlreichen Totenportraits, das Festhalten eines Momentes, unmittelbar vor der endgültigen Veränderung). Die Daguerreotypien und Papierphotographien wurden als Ersatz, als Souvenir mit sich geführt«²⁷ – oder in den Worten Barthes: »was fotografiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon*, das ich *spectrum* der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum ›Spektakel‹ bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten.«²⁸

Wie das Zeichen trägt jede Form der Simulation den Tod an sich. Und alle Mediologien beziehen zu dem Befund der grundsätzlichen Fragwürdigkeit aller Simulation Stellung. Wie sich diese Narration über das Leben und den Tod des Signifikats in der Simulation im Archiv entfaltet, soll durch die Lektüre zweier Texte aus äußerst unterschiedlichen diskursiven Kontexten untersucht werden, dem mittelalterlichen Tristanroman des Thomas d'Angleterre und dem *Tristram Shandy* von Laurence Sterne.

2. *Der Tod des Signifikats als Tragödie.* – Der früheste erhaltene Tristanroman stammt von Thomas d'Angleterre und wird in die Zeit zwischen 1160 und 1176 datiert.²⁹ Die gesamte Geschichte von Tristan – der übrigens auch ›Sänger‹ ist – unterhält auf der Ebene ihrer Motive eine rätselhafte Affinität zu Metaphern der Medialität. Zunächst einmal erscheint die Romanhandlung als Verkettung von Simulationen und Verkleidungen und reproduziert damit die Grundstruktur von Medialität überhaupt: Zeichen, die vorgeben, mehr zu sein als bloß Zeichen. Ferner ist der Text überflutet vom Motiv des Todes.³⁰ In Isolde, so heißt es einmal, ist Tristans Tod und Leben zugleich: »En cui est sa mort et sa vie.«³¹ Medien sind jedoch insofern ›testamentarisch‹, als sie die Anwesenheit des verlorenen Gegenstandes immer weiter verschieben; Medien versprechen das Leben und vollziehen doch unaufhaltsam seinen Entzug. Dieser andauernde Entzug des Signifikats wird im Text über das Thema ›Verlust der Geliebten‹ dargestellt.

Der Text erweist sich als Theorie seiner eigenen Medialität. Der Verlust der Geliebten erzeugt einen Schmerz, der dem Schmerz über den Verlust des Signifikats im medialen Geschehen entspricht. Thomas beschreibt die Tragik medialer Wirklichkeiten, die einen doppelten Schmerz erzeugen: Schmerz wegen der Anwesenheit einer bloß medialen Wirklichkeit (das, was man nur hat), und Schmerz wegen der Abwesenheit des Referenten (das, was man nicht hat): »Il ha dolor de ce qu'il a / E plus se deut de ce qu'il n'a.«³² Der Text kann so die Bemühungen schildern, den Verlust der Geliebten/des Signifikats durch Gebrauch von Medien entweder zu ersetzen oder wiederzuerlangen (ähnlich wie das Foto den Toten oder Abwesenden re-präsentiert).

Dieses Thema wird durch eine weitere symbolische Konfiguration der Medialität ausgefaltet, und zwar durch die Opposition von Wunde und Heilmittel (ebenfalls im Gravitationsfeld der Opposition von Leben versus Tod). Durch den ganzen Roman wird Tristan wiederholt verwundet, und zwar stets mit vergifteten Waffen. Die Verwundung ruft in der signifikativen Landschaft der Liebe den Gemeinplatz auf, daß die Liebe selbst es ist, die verwundet und Schmerz bereitet. Andererseits sind Tristans Wunden auch Sinnbilder des stets im Hintergrund drohenden Todes. Und jetzt folgt eine erstaunlich paradoxe Wendung: Denn der Kraft der verwundenden Liebe wird eine heilende Wirkung zugesprochen. Es sind die Frauen, namentlich Isolde und ihre gleichnamige Mutter, die im Besitz der Heilmittel sind; einmal heißt es:

denn kein Mensch kann mich heilen
außer allein die Königin Ysolt.
Sie kann es tun, wenn sie will:
die Medizin hat sie und das Können³³

Sogar das Beilager selbst wird mit »Kräften« ausgestattet, die den Verwundeten heilen und ihn ins Leben zurückholen. Die Liebe verspricht also Heilung, und ist doch zugleich Ursache von Verwundung und Schmerz; man könnte zuspitzen: Die Wunden der Liebe sind es, die impotent machen. Nicht umsonst gibt es Anspielungen darauf, daß die Verwundungen Tristans Genitalien in Mitleidenschaft ziehen. Es heißt an einer Stelle, er sei »près del feie«³⁴ verletzt, also in der Nähe der Leber, demjenigen Organ, das gemäß der mittelalterlichen Medizin der Sitz des sexuellen Verlangens ist.³⁵

Und auch das textuelle System des Heilmittels selbst ist ambivalent; »in dem Trank war unser Tod«³⁶, heißt es später zu dem Zaubertrank, der die Liebe zwischen Tristan und Isolde bewirkt hat.³⁷ Obwohl das *pharmakon* ein Mittel gegen den Tod sein soll, bringt es den Tod. In der Tat ist jedes *pharmakon* zugleich ein Heilmittel und ein Gift. Darin gleicht es den Medien, die den Phantomschmerz des Verlusts zugleich erzeugen und fortschreiben. Und tatsächlich ist das *pharmakon*, wie Derrida gezeigt hat, eine fundamentale Metapher für Medialität. Das *pharmakon* ist per se künstlich, und es ist ein Heilmittel. Das Pharmakon hat »nur die *Verschiebung*, ja sogar die *Reizung* des Übels zu Folge«.³⁸

Wenn die Liebe aber den Schmerz des Verlangens nach ihrer Erfüllung erzeugt und zugleich die Erfüllung dieses Verlangens destruiert, und wenn ihre *pharmaka*, ihre »Mittel« zugleich Heilmittel und Gift sind, Leben und Tod zugleich bringen, dann entspricht diese symbolische Landschaft exakt der Grundstruktur aller Medialität, die Präsenz verspricht und doch nur Abwesenheit prozessiert. So wird der Tristanroman als Passionstext lesbar, welcher die tragi-

sche Vergeblichkeit aller Bemühungen um eine ›Erlösung‹ aus der Sphäre der toten Medialität schildert.

Alle Komponenten dieser Erzählung – Tod/Leben, Liebe, Arznei, Verkleidung – treten bereits in der Vorgeschichte auf. Tristan trägt schon von seiner Herkunft her den Tod an sich; die Geschichte seiner Geburt ist zugleich die Geschichte einer Katastrophe. Tristans Vater Rivalen wird in einem Kampf lebensgefährlich verletzt. Seine heimliche Geliebte begibt sich, als Ärztin verkleidet, zu seinem Lager. Die Kraft der Liebe ihres Beilagers zwischen Leben und Tod zeugt gleichzeitig Tristan und holt den beinahe Toten zurück ins Leben. Aber die vermeintliche Wendung zum Guten nimmt einen tragischen Verlauf: Als Tristans Mutter die Nachricht vom Tod Rivalens erhält, setzen durch den Schmerz die Wehen ein, *Tristan wird geboren, und zugleich stirbt seine Mutter*. Der Name Tristan ist ein (mimologischer!) Reflex des Todesmotivs: »und deshalb empfing er diesen namen, weil er in sorgen erzeugt und in schmerzen geboren und mit trauer und kummer zur welt gebracht worden und sein ganzes leben leidvoll war; deshalb hieß er ganz richtig Tristram, denn traurig war er beim wachen und traurig beim schlafen, und traurig starb er, wie die vernehmen werden, welche die erzählung weiter anhören.«³⁹

Diese Vorgeschichte enthält konzentriert das Grundmuster der gesamten folgenden Handlung, denn stets geht es um das Problem der Verwirklichung der Liebe, stets ist der Einsatz hoch, am Ende erzeugt aber eben dieser Einsatz Verlust und sogar Tod. Tristan ist bereits durch seine *Geburt* mit dem *Tod* infiziert. Die Tristanhandlung kompliziert diesen Handlungskern jedoch um die Dimension einander überbietender Simulationen und Supplementierungen – was ebenfalls ein Fundamentelement aller Medialität darstellt. Tristan ist durchweg gezwungen, seine Identität zu verheimlichen, etwa um sich vor den Nachstellungen des Mörders seines Vaters zu schützen. *Er supplementiert seine Identität durch eine andere* – und genau dies ist nach Derrida das Wesen aller zeichenhaften Prozesse. In einem Kampf mit dem riesenhaften Morolt empfängt er eine Wunde mit einem vergifteten Schwert. Bevor er Morolt tötet, erfährt er, daß nur dessen Schwester, Isolde, die Königin von Irland, die *Vergiftung* heilen kann. Tristan reist nach Irland.

Dort kann er, der seine Identität verbirgt und sich nun ›Tantris‹ nennt, durch die Macht seines Harfenspiels die Aufmerksamkeit der Königstochter erwecken, die wie ihre Mutter ebenfalls Isolde heißt; er wird ihr Lehrer, und die Königin heilt die Vergiftung – aber durch die schicksalhafte Bekanntschaft mit Isolde tauscht er seine ›Heilung‹ gegen ein neues tragisches Geschick ein.

Aus Furcht, als Mörder des Königinbruders erkannt zu werden, reist Tristan zurück nach England; erst durch das Lob der Schönheit Isoldes beschließt sein Onkel, König Marke, um Isolde zu werben, und schickt Tristan nach Irland. Tristan tötet in Irland einen Drachen, wird aber erneut *vergiftet*. Wieder wird er

von der Königin, der er erneut eine wieder andere Identität *vorspiegelt, geheilt*. Der Königin fällt jedoch seine ›Ähnlichkeit‹ mit Tantris auf. Später erkennen Königin und Tochter die wahre Identität des Gastes, aber eine Einigung wird erreicht, und der Heirat wird zugestimmt. Um das Glück der bevorstehenden Ehe zu sichern, bereitet die Königin wieder ein *Pharmakon*, einen Liebestrank, welcher lebenslange Liebe zwischen Isolde und Marke gewähren soll. Unbeabsichtigt trinken Tristan und Isolde daraus und erkennen ihre Liebe. Obwohl beide ein Liebespaar sind, übergibt Tristan seinem Onkel die Braut. Da Isolde jedoch nicht mehr Jungfrau ist, wird dem König in der Hochzeitsnacht Brengvein, die Zofe Isoldes, ›*untergeschoben*‹.

Schon in ihrem Ursprung ist die Ehe zwischen Marke und Isolde fiktiv, supplementär. Am Hofe entstehen jedoch Gerüchte über eine Beziehung zwischen Tristan und Isolde. Aber immer wieder gelingt es dem Liebespaar, Zusammenkünfte abzuhalten und gleichzeitig durch *Maskeraden* und regelrechtes ›*Theaterspiel*‹ Hof und König zu *täuschen*. Diese Täuschungsmanöver und das Mißtrauen des Königs kulminieren darin, daß König Marke auf einem Gottesurteil besteht. Vor dem Vollzug des Ordals verkleidet sich Tristan als Pilger, trägt Isolde vom Schiff und fällt in getäuschter Ungeschicklichkeit dabei ›in verfänglicher Stellung‹ auf sie. Bei der Eisenprobe schwört Isolde, nie sei ein anderer als ihr Ehemann Marke und der Mönch eben in ihren Armen gelegen – und besteht auf diese Weise selbst das Gottesurteil. Gott selbst wird zum Kollaborateur in der Kaskade von Simulationen und Täuschungen.⁴⁰

Dennoch wird das Verhältnis der Liebenden schließlich aufgedeckt, Tristan muß das Land verlassen, seine physische Entfernung vom Hof entspricht einer Steigerung der Abwesenheit der Geliebten. Und genau hier beginnt eine neue Dimension der Supplementierung. Bisher war Tristan mit falscher Identität gereist, hatten Tristan und Isolde den Hof über ihr Verhältnis getäuscht. Von nun an wird die Supplementierung zu einem eskalierenden Spiel, das fast bis zur Selbstauslöschung gehen kann. Außerdem wird nun die Ebene *medialer* Supplementierung miteinbezogen. Das Supplement – daran sei noch einmal erinnert – ist aber ein Grundelement aller Medialität, es ist geradezu ihr Wesen. Und genau in diesem Aspekt wird Tristan zu einer Art Exempel für mediale Substitutionen: »das Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*; wenn es auffüllt, dann so, wie wenn man eine Leere füllt.«⁴¹

Eine erste Stufe dieser Supplementierung findet statt, als Tristan in der Bretagne die Tochter des dortigen Herzogs kennenlernt, die ebenfalls Isolde heißt. Tristan projiziert seine Beschäftigung mit der echten Isolde (I) auf Isolde (II): »um der Isond willen, um die er kummer trug, sprach er mit ihr von liebe und sie mit ihm, und er verfertigte da viele liebeslieder mit hübschem dichterischen geschick und gewandter wortstellung, und allerhand gesänge, und brachte in

seinen gesängen oft im refrain den namen Isold an.«⁴² Natürlich durchschaut der bretonische Hof den ›wahren Sinn‹ seiner Lieder nicht, da die Zuhörer dem Text ein ›falsches‹ Denotat unterlegen: Man denkt, Tristan besinge die bretonische Herzogstochter. Schließlich nimmt Tristan Isolde zur Frau; er setzt Isolde II an-Stelle-von Isolde I, also *ein Double an Stelle des Originals*. Dies ist eine Handlung aus mimologischem Kalkül, denn Tristan ist der Auffassung, die Namensgleichheit lasse auf eine Wesensgleichheit schließen – das erinnert stark an die kratylische Vorstellung, Name und Wesen seien durch das Band der Ähnlichkeit miteinander verbunden. Für Tristan erscheinen Schönheit und Name des Originals (Isolde I) zunächst ununterscheidbar in dem ›Double‹ dieses Originals (Isolde II):

Den Namen, [=!] die Schönheit der Königin [d.i. Isolde II]
bemerkte Tristran an dem Mädchen [d.i. Isolde III]:
Wegen des Namens allein wollte er sie nicht nehmen –
noch wegen ihrer Schönheit, wäre da nicht Ysolt.
Würde sie nicht Ysolt genannt,
hätte Tristran sie niemals geliebt;
wenn sie die Schönheit Ysolts nicht hätte,
hätte Tristran sie nicht lieben können;
wegen des Namens und wegen der Schönheit,
die Tristran in ihr gefunden hat,
verfällt er in Verlangen und Wollen,
so daß er das Mädchen haben will.⁴³

Doch in genau dem Augenblick, als die Verwandlung der Simulation in die Wirklichkeit stattfinden soll, als Tristan nämlich mit Isolde II die Ehe vollziehen muß, sieht er sich in einem Netz von Supplementierungen gefangen: »denn eine muß ich verraten / und enttäuschen und betrügen / oder lüch muß – glaube ich – beide täuschen.«⁴⁴ Ausgerechnet in dem Augenblick, in dem sich die Supplementierung in Präsenz verwandeln ließe, erfolgt eine neue Volte der supplierenden Verschiebung: Tristan täuscht eine ehemalige innere *Verwundung* vor, aufgrund derer er die Ehe nicht vollziehen könne; »was nicht mehr aufgeschoben ist, ist auch absolut verschoben.«⁴⁵

Als Tristan das Scheitern seiner Bemühungen bewußt wird – die Ersetzung von Isolde (I) durch das eponymische Double Isolde (II) –, verschiebt er seine Anstrengungen auf eine andere Ebene der Supplementierung. Er bricht in eine ›andere Welt‹ auf, die eine mediale Welt sein wird. Von Isoldes Bruder Kardin erfährt Tristan von einem geheimnisvollen Gebiet jenseits der Landesscheide, hinter einem ›tiefen, reißenden‹ Fluß, das von einem Riesen bewohnt wird – das Betreten bringe den sicheren Tod. Schon die Charakterisierung der Welt

›jenseits des Flusses‹ weckt Reminiszenzen an mittelalterliche *Jenseits*-vorstellungen. Das Mittelalter stellte sich das Jenseits als innerweltlichen Raum vor, der von gewaltigen Barrieren – der Fluß ist hier ein immer wiederkehrendes Element – umhegt ist.⁴⁶

Tristan überschreitet heimlich die Grenze und besiegt den Riesen, den er zu seinem Knecht macht. Ab jetzt wird das Gebiet jenseits des Flusses zu seiner zweiten Wirklichkeit, dessen Existenz er seiner Frau und Kardin sowie dem bretonischen Hof verschweigt(). In diesem Gebiet findet Tristan einen unterirdischen Kuppelsaal. Die Topographie dieses ›heiligen Ortes‹ nimmt wiederum keltisch-germanische Vorstellungen vom *Jenseits* im Inneren eines Hügels, etwa des keltischen *sid*, auf.⁴⁷ Diesen unterirdischen Saal kleidet Tristan mit Figuren seiner und Isoldes gemeinsamer Erinnerungen aus. Ähnlich wie in der gotischen Kathedrale wird hier der gesamte Kuppelraum in absoluter innerer Geschlossenheit semantisiert (kein direktes Sonnenlicht fällt in die Grotte).

In seinem Zentrum stellt Tristan ein lebensechtes Standbild der Geliebten auf. Simulationsmedium ist also die Plastik, welche die Einschreibung besonders vieler Eigenschaftsaspekte des Originals gestattet (visuelle und taktile Wahrnehmbarkeit); darüber hinaus bewegen sich Komponenten der Statue, und das Standbild strömt Geruch aus: ›In der mitte des gewölbes stellten sie eine figur auf, so kunstreich gefertigt in bezug auf gliederbau und gesicht, dass niemand, der sie ansah, anders glauben konnte, als dass in allen ihren gliedern leben sei, so schön und wolgethan, dass man auf der ganzen welt keine schönere figur finden könnte; ihrem munde entströmte ein so lieblicher duft, dass er das ganze haus erfüllte, als ob alle kostbarsten kräuterarten sich darin befänden. Dass aber dieser gute geruch aus der figur herauskam, war durch den kunstgriff bewirkt, dass Tristram unter der brustwarze gerade in der herzgegend ein loch an der brust angebracht und eine büchse mit den süssesten goldgemengten kräutern, die es in der welt gab, hineingesetzt hatte. Aus dieser büchse ragten zwei röhren aus reinem golde, deren eines den geruch unten am nacken herausliess, da wo das haar mit dem fleische in berührung kam, während das andere in gleicher weise nach dem munde zu gerichtet war. Diese figur war an gestalt, schönheit und grösse so ähnlich der königin Isold, als ob sie selbst da stünde, und so frisch als ob sie lebendig wäre l. . .] In der rechten hand der figur befand sich ein stab oder scepter l. . .]: an dem oberen ausputz des scepters war ein vogel mit vielfarbigen federn gebildet, der mit den flügeln schlug, als ob er munter und lebendig wäre l. . .]. Bei der gestalt lag aus reinem golde sehr geschickt gefertigt ein kleines spielwerk, ihr hund, der den kopf schüttelte und mit seiner schelle klingelte, auf der anderen seite des zwerges aber stand eine kleine figur, nach Bringvet, der zofe der königin, gebildet l. . .]. Auf der anderen seite des gemaches aber l. . .] hatte er eine grosse figur errichtet, eine nachbildung des riesen l. . .] er war in ein grosses und haariges bocksfell gekleidet; l. . .] er

knirschte mit den zähnen und blickte grimmig aus den augen, als ob er alle erschlagen wollte, die hinein kämen. An der anderen seite der thüre aber stand ein grosser löwe von kupfer gegossen und so geschickt geformt, dass niemand, der ihn sah, anders glaubte, als dass er lebendig wäre. l . l Niemand kann die kunstfertigkeit schildern oder erzählen, von der diese figuren zeugten.«⁴⁸

Es handelt sich also um den Versuch einer *möglichst vollständigen Simulation* der abwesenden Geliebten im Kontext eines semantischen Raumes aus täuschend echtem Beiwerk. Eine Seitenblick auf Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur* zeigt in einem ganz ähnlichen Kontext den Versuch, eine vollständige Simulation der von Flore geliebten, von seinen Eltern jedoch als Braut nicht akzeptierten Blanscheflur herzustellen. Hier ist von Figuren die Rede, die sogar akustisch wahrnehmbar sind, die sprechen und sich wie Menschen bewegen.

die wermeister macheten
zwei kint, alsô sie lacheten
und als sie sament spilten.
Blanschefflûr der milten
was daz eine gelîch,
von golde clâr unde rîch,
Flôren daz ander.
Swer sie sach, und erkander,
wie diu kint geschaffen wâren,
der jach, diu zwei gebâren
jenen zwein gelîche.
l . l
die meister mit zouberworten
ûzer antwerc gemachet hâten:
sô die winde wâten,
sô truogen sie den wint
innerhalb unz an diu kint.
von zouberlisten daz geschach.
daz schoene gesmîde sprach
in lebender liute wîse.
l . l
Flôren bilde sprach alsus:
»kÛsse mich, frouwe sÛeze.
l . l«
dô sprach daz andere golt
daz Blanscheflur was gelîch,
»ist daz wâr, sô bin ich rîch
l . l«

dar nâch underkusten sich
diu bilde (daz was wunderlich)
mê danne tûsent stunt;
ungeruowet was ir bêder munt⁴⁹

Diese bemerkenswerten Beispiele aus der höfischen Literatur des Mittelalters belegen gleich mehrere Thesen. Zunächst erscheint das ›Bild‹ als Archetyp des ähnlichen Zeichens. Auch wenn es im Medium der *sprachlichen* Kommunikation thematisiert wird, baut doch der im *Text* verfabte ›Mythos‹ des idealen ›durchsichtigen‹ Bild-Zeichens eine Ideal- und Leitvorstellung für alle Medien auf.

Dennoch haben diese virtuellen Bild-Wirklichkeiten eine tragische Komponente, denn der (vergebliche) Aufwand der Simulation ist ein Reflex der Sehnsucht nach dem abwesenden Referenten. Bei Fleck funktioniert die Simulation nicht – die königlichen Eltern müssen Flore die ›echte‹ Blanscheflur herausgeben. Im Falle Tristans gelingt die Autosuggestion durch das künstliche Doppel temporär:

Häufig küßt er es, wenn er glücklich ist.
Er wird zornig auf es, wenn er,
[. .] erbittert ist [darüber]
daß sie ihn der Vergessenheit anheimfallenlassen könnte [. .]
Tag und Nacht ist er um sie herum,
er dient ihr und schmeichelt ihr,
und häufig schmâht er sie [. .] [aus Eifersucht]
Wenn er über einen solchen Groll nachdenkt,
dann zeigt er dem Bildnis [seinen] Haß.
Er will es nicht anschauen,
will es weder sehen, noch mit ihm sprechen.
Also redet er Brigvain an [. .]
Alles, was er denkt, sagt er dem Bildnis [. .]
Daraufhin weint er und fleht sie an um Gnade [. .]
Deshalb machte er dieses Bildnis,
weil er ihm sagen will, wie ihm zumute ist⁵⁰

Wir haben es hier mit der radikalsten Form der ›ähnlichen Lektüre‹ überhaupt zu tun. Die virtuelle Welt hat hier für Augenblicke tatsächlich den Status einer Wirklichkeit, er verfällt der Totalillusion. Tristan, der ja *weiß*, daß die Figuren nicht die Signifikate selbst *sind*, überzieht die Lektüre der Ähnlichkeit ins Pathologische, im Erzählerbericht ist wiederholt von Tristans ›Verwirrung‹ (*errur* bzw. *error*) die Rede. Als Kardin zu späterer Zeit davon erfährt, daß Tristan die Ehe mit seiner Schwester nicht vollzieht, und ihn zur Rede stellt, führt ihn

Tristan schließlich in den Kuppelsaal. »[Kardin] erschien es l . . l nicht anders, als dass die figur lebendig wäre. Aber Tristram ging zu der figur der Isond, umarmte und küsste sie und sprach leise und flüsterte in das ohr und seufzte, so wie ein verliebter zu thun pflegt. l . . l Das machte auf Kardin einen gewaltigen eindruck und er sprach: ›Tristram! l . . l Ich sehe wol l . . l dass du die schönste geliebte hast; mache mich zum theilhaber an deiner freude, indem ich der geliebte der dienerin der königin werde!‹ l . . l ›Ja!‹ Versetzte Tristram, ›ich wähle mir die königin, aber nimm du die zofe hin!‹ l . . l [Kardin] sah das goldgefäss in ihrer hand und dachte, es sei mit wein gefüllt, und wollte es ihr abnehmen: aber das gefäss war ihr an der hand so geschickt befestigt und angeleimt, dass man es auf keine weise wegnehmen konnte, und da musterte er sie genau und sah da, dass beides figuren waren und sprach zu Tristram: ›Listig und voll von schlaueit bist du, der du mich so betrogen und hintergangen hast l . . l.‹⁵¹

Mit dem ›*Betrug*‹ an Kardin eskaliert die Kette der Supplementierungen völlig, und dabei spielt auch der Aspekt der Schuld eine immer größere Rolle. Wer sich in unendlichen Ketten medialer Supplementierungen, Simulationen und Täuschungen verstrickt, der zahlt mit Falschgeld und wird am Ende dafür haftbar gemacht. Tristan steht in Kardins Schuld, weil er dessen Familie entehrt, indem er die Ehe mit seiner Schwester nicht vollzieht. Aus diesem Grund muß er Kardin die Kuppelhalle zeigen. Dadurch gerät aber auch Kardin in den Sog der Wirkungsmacht der virtuellen Realität, er verfällt dem Reiz der Brengvein-Figur, und Tristan muß Kardin versprechen, ihn in den Besitz der ›echten‹ Brengvein zu bringen.

Dies führt zu einer Reise, in der Tristan und Kardin Isolde und Brengvein als Pilger *verkleidet* aufsuchen. Dabei kommt es zum Beilager zwischen Kardin und Brengvein. Damit verschulden sich Tristan und Isolde zum wiederholten Mal an Brengvein (die zuvor schon ihre Jungfräulichkeit geopfert hatte, um als Supplement Isoldes deren Jungfräulichkeit in der Hochzeitsnacht vorzutäuschen, denn sie war es, die König Marke ›*untergeschoben*‹ worden war). Aus Rachsucht bricht Brengvein ihr Verhältnis mit Isolde und erlangt vom König die volle Gewalt über sie.

Aufgrund Brengveins strenger Überwachung von Isolde wird eine Zusammenkunft des Liebespaars beinahe unmöglich. Tatsächlich steigert Tristan den Aufwand der Verkleidung ins Unermeßliche. Tristan entstellt sich selbst als Bettler, läßt durch Einnahme von Kräutern sein Gesicht aufquellen, bricht und verrenkt sich gar die Glieder, um zu Isolde zu gelangen – hier ist die Simulation nicht mehr bloß äußerlich (Verkleidung), sondern sie betrifft Tristan selbst und entstellt seinen Körper völlig:

Durch ein Kraut täuscht er sie alle,
sein Gesicht bringt er dadurch zum Aufquellen,

zum Anschwellen, als ob er krank wäre.
Um sich mit Sicherheit zu verbergen,
macht er, daß auch seine Hände und Füße verdreht erscheinen⁵²

Diese radikalste Form der ›Verkleidung‹ führt dazu, daß selbst Isolde ihren Geliebten erst nicht erkennt. Nachdem er doch ihre Aufmerksamkeit gewonnen hat, verhindert Brengvein eine Zusammenkunft, und bereits hier findet Tristan an den Folgen dieser Simulationsanstrengungen beinahe den Tod. Isolde wiederum simuliert das Leid, das sie Tristan hat erdulden sehen, indem sie sich durch Bußübungen und einen Lederpanzer selbst Schmerz zufügt: Sie will Tristan in seinem Schmerz *ähnlich* werden, sie führt eine *imitatio* Tristans durch.

Eine weitere *imitatio* steigert die Radikalität dieser Simulationen noch. Denn in der Bretagne trifft Tristan auf den gleichnamigen *Tristan le Nain* (Tristan der Zwerg). Dieser sucht *Tristan l'Amerus*, also ›Tristan den Verliebten‹. Tristan wird also schon in der Romanwirklichkeit selbst als exemplarisches Modell vorgeführt; er besitzt jetzt einen Beinamen, wird ›Tristan der Verliebte‹ genannt, ist gewissermaßen berühmt und dient Personen wie Tristan dem Zwerg – der ihm sogar im Namen gleicht! – als Vorbild. Das wird im Roman auch verdeutlicht durch die langen Passagen, in denen Tristan der Zwerg seinen Schmerz über den Verlust der Geliebten völlig analog der Tristanschen Schmerzheterik Ausdruck verleiht (»Ich habe davon im Herzen so großen Schmerz. / Kaum daß ich nicht sterbe vor Traurigkeit [*tristur*]«⁵³); sein ›Erleben‹ erscheint als *Kopie* von Tristans Erleben, ja, als Tristan nicht stehenden Fußes seine Bitte um Unterstützung im Kampf erfüllt, wird deutlich, daß die Kopie die Anforderungen des Originals geradezu übererfüllt:

I . . I »Bei meinem Eid, Freund
Ihr seid nicht der, der so großen Ruhm hat.
Ich weiß, wenn Ihr Tristran wäret,
dann würdet Ihr den Schmerz, den ich habe, fühlen,
denn Tristran hat so sehr geliebt,
daß er wohl weiß, welchen Schmerz Liebende haben. I . . I«⁵⁴

Tristan der Simulant erscheint also schon in der Romanwirklichkeit als Gründer einer ›Bewegung‹, er *wird simuliert*, er kommt nicht mehr aus dem tragischen Liebesroman heraus, den er selbst geschaffen hat.⁵⁵ Tatsächlich ist er ein *exemplum* geworden. Seine ›Erfindung‹ der Übersetzung der christlichen *passio* in die Sphäre der irdischen Liebe (die möglicherweise auch den rätselhaft ähnlichen Klang von Christus-Tristan erklärt) entwickelt eine Eigendynamik von Supplementierungen, die er nicht mehr kontrollieren kann. Tristan wird zum

Helden einer Bewegung der Liebe, er wird selbst ausgelöscht und verwandelt sich in einen Roman, und dieser Roman wird wiederum von anderen imitiert (und das bis heute!). Die Kette der Supplementierungen innerhalb des Romans greift also über dessen Binnenwirklichkeit hinaus: Der Tristanroman selbst und die an diesen Text anschließenden Romane der Liebe werden ihren Lesern hinfort zum Supplement der Liebe.

Genau in dieser Auslöschung der ›Wirklichkeit‹ durch den Text vollzieht sich der Tod des Helden. In dem Kampf, den er gemeinsam mit seinem Imitator, dem Zwerg, gegen dessen Widersacher bestreitet, wird ihm durch einen mit Gift präparierten Speer eine Wunde zugefügt, die wiederum nur Isolde heilen kann. Tristan schiekt Kardin und setzt ihm die biblische Frist von 40 Tagen, mit Isolde zurückzukehren. Als Erkennungszeichen gilt ein weißes Segel für Rettung, ein schwarzes Segel für den Fall, daß Isolde nicht an Bord ist. Aber die Verstrickungen Tristans sind zu tief; seine Frau hat die Wahrheit erfahren und rächt sich an ihm. Isolde II, mit der Tristan den Verlust von Isolde I hatte supplementieren wollen, täuscht nun ihn selbst und berichtet entgegen der Wahrheit, das einlaufende Boot habe ein schwarzes Segel gesetzt. Über den Schmerz der Enttäuschung stirbt Tristan, Isolde kommt zu spät:

Sie umarmt ihn und streckt sich hin,
küßt ihm den Mund und das Gesicht
und ganz eng an ihn gepreßt umarmt sie ihn,
Leib an Leib, Mund an Mund streckt sie sich aus,
ihren Geist gibt sie sogleich auf
und stirbt so neben ihm
aus Schmerz um ihren Freund.⁵⁶

Die fortlaufende Kette von Supplementierungen, die der Roman darstellt, und die in immer neuen Bemühungen eine Präsenz der Liebe herzustellen suchen, um dadurch den Entzug dieser Präsenz nur fortzuschreiben, endet in der Paradoxie des Liebestodes: Die *absolute Präsenz* findet statt; aber dieser »Genuß selbst, ohne Symbol und ohne Zutat, der uns die reine Präsenz selbst verschaffen [...] würde, wenn etwas Derartiges überhaupt möglich wäre, wäre nur ein anderer Name für den Tod.«⁵⁷ Die Präsenz gelingt endlich, aber diese Erfüllung geschieht in der totalen Absenz – es sei denn (und dies suggeriert das Ende), man supplementiert die Präsenz in den Bereich der Transzendenz: Die Erfüllung der Liebe würde dann erneut verschoben, und zwar in die Sphäre des Jenseits. Genau dies illustriert das nicht bei Thomas überlieferte Baummirakel, wonach das Paar von Isolde II auf verschiedenen Seiten der Kirche begraben worden sei, wonach von jedem der beiden Gräber ein Baum wuchs, so daß sich ihre Kronen über der Kirche ›umarmen‹.⁵⁸

3. *Der Tod des Signifikats als Komödie.* – Tristan ist zugleich Opfer der supplementierenden Simulation und Erzeuger der anbrechenden Supplementierungsbewegung einer irdischen Liebe durch Liebesromane und die ›Erlebnisse‹, die dieser Diskurs seitdem und bis heute erzeugt. Tristan ist dabei Held einer als absolut tragisch aufgefaßten Simulationsbewegung. Ebenso ist es aber möglich, die Vergeblichkeit aller Simulationsbemühungen durch Komik zu entlarven, wie das in einem Roman von Laurence Sterne der Fall ist, dessen Held nicht zufällig ein Namensvetter Tristans ist; die Rede ist von *Tristram Shandy*. Der Verlust von Präsenz wird hier zynisch an der Geschichte von Uncle Toby durchdekliniert.⁵⁹ Toby ist als Kind durch eine emphatische Lektüre der *Ilias* von einer Obsession für Belagerungen infiziert worden: »when we read over the siege of *Troy* l. . . I – was I not as much concerned for the destruction for the *Greeks* and the *Trojans* as any boy of the whole school? Had I not three strokes of a ferula given me l. . . I for calling *Helena* a bitch for it? Did any one of you shed more tears for *Hector*? And when king *Priam* came to the camp to beg his body, and returned weeping back to Try without it, – you know, brother, I could not eat my dinner.«⁶⁰ Auch hier sind wieder mediologische Chiffren hinterlegt. Der *Belagerung* entspricht die Suche nach dem Kern hinter der Oberfläche der Medialität, nach dem Signifikat hinter den Signifikanten. Als *obsession* ist Tobys Faible für Belagerungen jedoch tautologisch: Nicht von ungefähr ist der Bedeutungsursprung von ›obession‹ lateinisch *obsidio* für ›Belagerung‹. Die Belagerung von Signifikaten erscheint aus dieser Optik als ›autologische‹: sie belagert sich selbst. Aufgrund der medialen ›Initiation‹ Tobys durch die Lektüre der *Ilias* (der im Tristanroman der Liebestrank entsprechen würde) wird Toby im Sinne einer *imitatio*-Lektüre Soldat.

Aber sein Versuch, den ›wirklichen‹ Kampf kennenzulernen, endet in einer lebensgefährlichen *Verletzung* (vgl. Tristan!). Bei der Belagerung von *Namur* wird ihm das *Genital* (vgl. Tristan!) durch einen infolge eines Einschusses herabfallenden Stein verwundet (sprich: *Namour* oder auch *no more*)⁶¹; über Monate liegt er unter Schmerzen (vgl. Tristan!) darnieder, bis er sich ein erstaunliches Steckenpferd, ein *Hobby Horse* zulegt. Dabei sollte man die mimologische Natur von *Hobby Horses* unbedingt mitlesen – denn Steckenpferde sind ›natürliche Zeichen‹ von Pferden, und nach der Fabel der Ähnlichkeit hält gerade das ›ursprüngliche‹ Kind das Steckenpferd für ein echtes Pferd⁶²: Das *Hobby Horse* ist als *ruling passion* immer zugleich auch eine Repräsentation.

Die *Heilung* der Wunde (ihre ›incarnation‹⁶³, also die ›Fleischwerdung des Wortes‹) beginnt erst, als Toby dem *Hobby Horse* nachgeht, das ihn fortan nicht mehr losläßt. In der Beschäftigung mit seiner Wunde nimmt Toby eine metaphorische Verschiebung vor: Er substituirt den körperlichen Ort der Wunde durch den geographischen Ort der Verwundung auf einem Lageplan.

Der Verwundete besorgt sich nämlich eine Karte von *Namur*, »so that he was

pretty confident he could stick a pin upon the identical spot of ground where he was standing in when the stone struck him«⁶⁴ – die Verletzung wird in eine mediale Welt übertragen, die ›Belagerung‹ in die Sphäre der Zeichen verschoben. Als Toby sehr viel später die Witwe Wadman ›belagert‹, wie es im Text durchgängig formuliert ist, und diese ihn befragt, an welcher Stelle er verwundet worden sei, plaziert er ihren Finger nicht auf sein Genital, sondern – auf die Karte.⁶⁵ Und schon im Kontext der ursprünglichen Substitution wiederholt der Text immer wieder Tobys Motivation *to stick a pin on the very spot*.

Von diesem ›Punkt‹ beginnt eine Bewegung von Supplementierungen (vgl. Tristan!), die Tobys Obsession wird.⁶⁶ Er verbringt seine Zeit damit, alle Texte durchzulesen, die etwas mit Belagerungen, Befestigungen, Militärgeschichte und Geschossen zu tun haben (er wird ein ›wilder Leser‹ wie Don Quixote, denn er besaß »almost as many more books of military architecture, as Don *Quixote* was found to have of chivalry«⁶⁷). Über diese Lektüren (während derer der Heilungsprozeß in Gang kommt) entwickelt Toby den Wunsch nach stärkeren Substituten (vgl. Tristan!); mit seinem Diener Trim beginnt er eine Simulation der Belagerung auf einem ›abgelegenen‹ Landstück (vgl. Tristans Grotte), das ihm gehört: »at the bottom of the garden, and cut off from it by a tall yew hedge, was a bowling-green«⁶⁸; »it was sheltered from the house, as I told you, by a tall yew hedge, and was covered on the other three sides, from mortal sight, by rough holly and thickset flowering shrubs; – so that the idea of not being seen, did not a little contribute to the idea of pleasure preconceived in my uncle *Toby's* mind.«⁶⁹

In diesem *bowling green* stellen Toby und Trim Belagerungen nach (vgl. Tristan und Kardin!), wobei sie sich exakt an Berichten, Zeitungsartikeln und Kartenmaterial orientieren, die sie dreidimensional ›verwirklichen‹. Auch hier ist Zielpunkt wieder die Akkumulation von Ähnlichkeiten; sogar der Rauch der Kanonen wird simuliert.⁷⁰ Immer weiter wird diese ›virtuelle Welt‹ perfektioniert: »In the fourth year, my uncle thinking a town looked foolishly without a church, added a very fine one with a steeple.«⁷¹ Die belagerten Städte werden exakt nachgebaut, Ziel ist »to have the town built exactly in the stile of those, of which it was most likely to be the representative«⁷². Die *mimesis* des Signifikats wird ebenso radikal vollzogen wie die Simulation der Geliebten im Tristanroman. Auf diese Weise inszeniert der Roman die unendliche Verschiebung des Signifikats: »The novel constantly turns away from such substantial signifieds as presumably real towns and real genitalia (only ›presumably real‹ since the novel does no more than note their absence) to let us all dwell among those newly substantiated signifiers – the maps and make-believe replicas which turn into linguistic realities which all the characters mount to ride off to their respective Dunkirks.«⁷³

Die fatale Kette der Supplementierungen, die im Tristanroman des Thomas d'Angleterre in ihrer ganzen Tragik geschildert wurde, wird dabei im *Tristram*

Shandy in ihren komischen Aspekten gezeigt. Gemein ist beiden Entwürfen jedoch die Unhintergebarkeit der supplierenden Bewegung. Der Bewegung der unendlichen Supplementierung entspricht in *Tristram Shandy* das Erzählmittel der *digressions* als sprachlich fortlaufende Verschiebung.⁷⁴ Nach ironischen Ausführungen zu herkömmlichen mimetischen Verfahren und ihrer ›Exaktheit‹ erklärt der Erzähler die Darstellung des *Hobby Horse* (hier: Tobys Obsession für Belagerungen) zum Mittel seiner eigenen mimetischen Bemühungen: »A man and his HOBBY-HORSE, tho' I cannot say that they act and react exactly after the same manner in which the soul and body do upon each other: Yet doubtless there is a communication between them of some kind, and my opinion rather is, that there is something in it more of the manner of electrified bodies, – and that by means of heated parts of the rider, which come immediately into contact with the back of the HOBBY-HORSE. – By long journeys and much friction, it so happens that the body of the rider is at length fill'd as full of HOBBY-HORSICAL matter as it can hold; – so that if you are able to give but a clear description of the nature of the one, you may form a pretty exact notion of the genius and character of the other.«⁷⁵

Damit ist aber nicht mehr das ›Subjekt‹ Gegenstand der Darstellung, sondern sein Hobby Horse, seine Verstrickung in die Medialität, wenn man so will, seine Ex-zentrität. Und umgekehrt gibt es keinen archimedischen Blickwinkel, von dem aus der Erzähler diese Hobby Horses darstellen könnte. Denn die obsessive Beobachtung obsessiver Beobachter (Präsenzbelagerer, könnte man kalauern) ist ausgewiesenermaßen das Steckenpferd des ›Literatur‹ produzierenden Erzählers,⁷⁶ dessen mimetische (und natürlich komisch übertriebene) Detailgenauigkeit derjenigen Tobys in nichts nachsteht: Im vierten Band erreicht der Leser allmählich das Ende des ersten Tags in Tristrams Leben. Weil die Abfassung bis zu diesem Punkt genau ein Jahr gedauert hat, stellt Tristram der Erzähler fest, daß er ›364 mal langsamer schreibt, als er lebt‹ – was seine Absicht, sein ›Leben‹ aufzuschreiben, zu einem absurden Vorhaben werden läßt. Diese Karikatur der Mimologik des Romans zeigt die Komik dessen, was bei Thomas tragisch war: Wieder ist die Bemühung der Simulation vergeblich, wieder ist die Verstrickung in die Medialität nicht hintergebar: »the more I write, the more I shall have to write – and consequently, the more your worships read, the more you will have to read. Will this be good for your worship's eyes? It will do well for mine; and was it not that my OPINIONS will be the death of me, I perceive I shall lead a fine life of it out of this self-same life of mine; or, in other words, shall lead a couple of fine lifes together.«⁷⁷

Zwei Lektüren radikal verschiedener Texte aus extrem unterschiedlichen diskursiven Umfeldern erweisen erstaunliche, geradezu rätselhafte Analogien – bis hin zur Namensgebung der Protagonisten. Beide Texte zirkulieren um die Fra-

ge nach den Möglichkeiten der *Simulation*: Der Herstellung medialer Doppel des Wirklichen, die ständig zugleich den Phantomschmerz des *Entzugs* derselben Wirklichkeit miterzeugt. Der Fluchtpunkt des Beweises, der immer wieder angetreten wird – die Identität von Welt und Medium, die Verschmelzung von Wirklichkeit und Kommunikation – verweist auf ein Projekt, dessen Gelingen die Ernüchterung gleich miterzeugt: Der Versuch einer medialen *Simulation der Präsenz* reproduziert am Ende doch immer nur Signifikanten. In den Worten von Novalis: »Auf Verwechslung des *Symbols* mit dem Symbolisierten – auf ihre Identisierung – auf den Glauben an wahrhafte, vollständige Repräsentation – und Relation des Bildes und des Originals – [. . .] auf der Folgerung von äußerer Ähnlichkeit – [. . .] beruht der ganze Aberglaube und Irrthum aller Zeiten, und Völker und Individuen.«⁷⁸ Selbst wenn eine virtuelle Welt einmal ununterscheidbar wird von der richtigen Welt, dann haben wir eben noch eine Welt – *so what?*

Dagegen weiß jedoch sogar der »naivste« Rezipient, wann er es mit einer künstlichen Realität zu tun hat – bis heute: »If you're ever confused about which reality you're in, you put your hand on your eyes and see if you're wearing Eye-phones or not.«⁷⁹

Anmerkungen

- 1 Vgl. zum Paradigma der »Faszinationstypen« als historische Konstanten der Medienwirkung Martin Andree: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung)*. München 2005; hier findet sich eine umfassende kulturgeschichtliche Rekonstruktion der Simulation von der Antike bis zum *Cyberspace* (S. 33–155).
- 2 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 9. Aufl., Tübingen–Basel 1994; Gunter Gebauer, Gunter und Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek 1992; Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen–Basel 1998; Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954; Göran Sörbom: *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Bonniers 1966; Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur*, in: Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981.
- 3 Vgl. vor allem das Kapitel »Theorien des Bildes« in: Andree: *Archäologie der Medienwirkung*, S. 41–56, sowie Göran Sonesson: *Pictorial Concepts*, Lund 1989; Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1955 [1960]; ders.: *Pictorial Semiotics. Gestalt theory, and the ecology of Perception*, in: *Semiotica*, 99(1993), S. 319–399; ders.: *Die Semiotik des Bildes. Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 15(1993), S. 127–160; Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg/Br.–München 1991; Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989.

- 4 Arthur K. Bierman: *That there are no iconic signs*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 23(1962), S. 243–249; Max Black: *Wie stellen Bilder dar?*, in: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, hg. von Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Frankfurt/Main 1977; Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*, Tübingen 1993; Otto Häfelbeck: *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München 1979; Eckhard Lobsien: *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975; Marian Hobson: *The Object of Art. The Theory of Illusion in 18th-Century France*, Cambridge et al. 1982; Werner Strube: *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Bochum 1971; Marie-Louise D'Otrange Mastai: *Illusion in Art. Trompe l'Oeil. A History of Pictorial Illusionism*, London 1976.
- 5 Nelson Goodman: *Seven Strictures on Similarity*, in: *Goodman: Problems and Projects*, Indianapolis 1972 [1970].
- 6 Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Aufl., neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin–New York 1989, S. 673 [»simulieren«]; bereits die Antike kennt die *simulatio* als »Vorspiegelung«. Vgl. zum Begriff Bernhard J. Dotzler: *Simulation*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart–Weimar 2000 ff., Bd. 5.
- 7 Vgl. die Einführung in Andree: *Archäologie der Medienwirkung*.
- 8 Plinius Secundus der Ältere: *Naturkunde*, Lateinisch–deutsch, hg. und übersetzt von Roderich König, Darmstadt 1978, Bd. 35, S. 55 [XXXV, 64–65].
- 9 Aristoteles: *Poetik*, Griechisch–Deutsch, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 53 f. [1455a].
- 10 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hg. von Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1994, S. 122.
- 11 Vgl. zur Illusion bei Lessing auch Horst S. Dämmrich: *Illusion. Möglichkeiten und Grenzen eines Begriffs*, in: *Lessing Yearbook*, 1 (1969).
- 12 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1981, S. 220 (42. Stück). Dieser Topos findet sich immer wieder; ein weiteres Beispiel: »Sehr oft versetzt uns auch die erzählende Darstellung aus dem Gemütszustand der handelnden Personen in den des Erzählers, welches die zum Mitleid so notwendige Täuschung unterbricht.« Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 1–5, 8. Aufl., Darmstadt 1987, Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, S. 383 (*Über die tragische Kunst*).
- 13 Mendelssohn: *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hg. von Otto F. Best, Darmstadt 1974, S. 170 (*Von der Herrschaft über die Neigungen*, § 11).
- 14 Strube: *Ästhetische Illusion*, S. 95.
- 15 Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke*, hg. von Friedrich Voit, Stuttgart 1992, S. 376 (*Anmerkungen übers Theater*).
- 16 M. Dauthendey: *Der Geist meines Vaters*, 1925, abgedruckt in dem dokumentarischen Teil bei Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970, S. 230. Der Vater Dauthendey war einer der ersten Photographen in Deutschland.
- 17 Florian Rötzer: *Ästhetische Herausforderungen von Cyberspace*, in: *Raum und Verfahren*, hg. von Jörg Huber und Alois Martin Müller, Basel–Frankfurt/Main 1993 (= *Interventionen 2*), S. 31.
- 18 Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien*, Mit einem Anhang von Oswald Wiener, übersetzt von Ulrike Bockskopf und Ronald Voullié, München 1991, S. 70.

- 19 Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*, 2., neu bearb. Aufl., Stuttgart-Weimar 2000, S. 196.
- 20 Platon: *Werke*, Griechisch und deutsch, hg. von Günther Eigler, übersetzt von Friedrich D. E. Schleiermacher, Bd. 1–8, Darmstadt 1990. Bd. 3, S. 547 [Kratylos, 432b–c].
- 21 Ebd., S. 549 [Kratylos, 432d]; die Absurdität einer solchen Vorstellung hat Swift durch die ›Gelehrten von Balnibarbi‹ karikiert, welche nicht mehr durch Sprache kommunizieren, sondern die Gegenstände selbst mit sich herumtragen; siehe Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*, hg. von Peter Dixon und John Chalker, London u.a. 1985, S. 230.
- 22 Umberto Eco: *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976, S. 68; vgl. Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven-London 1979, S. 9: »The interpretation of the sign is not, for Peirce, a meaning but another sign; it is a reading, not a decoding, and this reading has, in its turn, to be interpreted into another sign, and so on *ad infinitum*.«
- 23 Derrida greift hier vor allem zurück auf Peirces Auffassungen einer unbegrenzten Semiose.
- 24 Jørgen Dines Johansen: *Dialogic Semiosis. An Essay on Signs and Meaning*, Bloomington, Indianapolis 1993, S. 90.
- 25 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/Main 1994 [1967], S. 120.
- 26 In der Zeit »unsere Ahnen«, als es um die Kunst noch nicht so geistlos bestellt war, berichtet Plinius, hatte man »aus Wachs modellierte Gesichter«, die »in einzelnen Schränken verteilt waren, um Bilder zu haben, welche die Leichenbegängnisse edler Geschlechter begleiteten«; Plinius Secundus der Ältere: *Naturkunde*, Bd. 35, S. 17 LXXXV, 6l.
- 27 Roland Scotti: »Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Wahrheit tragen“, in: *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*, Ausstellungskatalog Köln, hg. von Bodo von Dewitz und Roland Scotti, Köln 1996, S. 18.
- 28 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main 1989, S. 17.
- 29 Dieser Text ist im Umfeld des anglonormannischen Königshofs Heinrichs II. und Eleanore von Aquitanien entstanden und in mehreren Fragmenten überliefert, die insgesamt jedoch nur etwa ein Neuntel des ursprünglichen Umfangs ausmachen; die Textlücken können jedoch durch eine altnordische Prosabearbeitung geschlossen werden, die 1226 angefertigt wurde, und die sich im Vergleich zu den erhaltenen Partien des Thomas als die verhältnismäßig immer noch treueste Wiedergabe ausweist; eine Vielzahl weiterer Fassungen, unter anderem von Gottfried von Straßburg und Berol, können ebenfalls herangezogen werden. Vgl. zu Entstehung und Überlieferung das Vorwort von Bonath in Thomas d'Angleterre: *Tristan*, eingeleitet, textkritisch überarbeitet und übersetzt von G. Bonath, München 1985 (= Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21).
- 30 Vgl. dazu auch Renée L. Curtis: *Tristan Studies*, München 1969, S. 36–41 (»Love and Death in Thomas' Tristan«).
- 31 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 154 (V.1062).
- 32 Ebd., S. 154 (V. 1060–1061).
- 33 Ebd., S. 279 (V. 2406–2409): »Cars nuls human ne me put garir / Fors sulement reine Ysolt. / Ele le puet fere, s'el le seüst, / De cel mal aider me poüst«.
- 34 Ebd., S. 112 (V. 688).
- 35 Vgl. Merritt R. Blakeslee: *Love's Masks. Identity, Intertextuality, and Menaning in*

- the Old French Tristan Poems*, Woodbridge 1989, S. 103. Hier werden weitere Belege für Tristans Genitalverletzung ausführlich diskutiert.
- 36 »El beivre fud la nostre mort«; Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 286 f. (V. 2495).
- 37 Vgl. generell zur Thematik des Zaubertranks Dieter Beyerle: *Der Liebestrank im Thomas-Tristan*, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 14(1963). Beyerle stellt zwar richtig fest, daß Thomas die Bedeutung des Liebestranks tendenziell gegenüber den anderen erhaltenen Tristandichtungen zurücknimmt; dennoch bleibt der Trank, wie die oben zitierte Stelle belegt, der Auslöser der Liebestragödie.
- 38 Jacques Derrida: *Platons Pharmazie*, in: Derrida: *Dissemination*, hg. von Peter Engelmann, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien 1995 [1972], S. 111: »Das *pharmakon* ist die Bewegung, der Ort und das Spiel (die Hervorbringungen der) Differenz. Es ist die *différance* der Differenz“, heißt es später (S. 143); dies entspricht exakt Derridas Auffassung von Schrift (als Medialität).
- 39 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 36 (analog der Saga).
- 40 Vgl. ebd., S. 35–48.
- 41 Derrida: *Grammatologie*, S. 250.
- 42 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 58.
- 43 Übersetzung Bonaths, von mir oben leicht verändert; im Original: »Le nun, la belté la reine / Nota Tristrans en la menschine: / Pur le nun prendre ne la volt / Ne pur belté, ne fust Ysolt. / Ne fust ele Ysolt apelee, / Ja Tristrans amer ne la poüst; / Pur le nun et pur la belté, / Que Tristrans en li ad trové, / Chiet en desir e en voleir / Que la menschine volt avoir.«; ebd., S. 78 (V. 273–284).
- 44 »Car l'une me covient traïr / E decevré e enginnier / U anduis, ço creï jo, trichier«; ebd. S. 98 IV. 514–516l.
- 45 Derrida: *Grammatologie*, S. 266.
- 46 Schon der Begriff Paradies geht zurück auf persische Ursprünge und bezeichnet eine »Einzäunung«. »Das Paradies gehört zum festen Bestand der mittelalterlichen Erdkunde«, es ist lokalisierbar und wird in den meisten Fällen weit im Osten kartographiert; vgl. Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/Main 1990, S. 17.
- 47 Vgl. Blakeslee: *Love's Masks*, S. 55 f.
- 48 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 141–143.
- 49 Konrad Fleck: *Flore und Blanscheflur*, hg. von W. Golther, Stuttgart o. J. (= Deutsche National-Litteratur 5, 3. Abteilung), V. 1991–2046.
- 50 »Molt la baise quant est haitez, / Corrusce soi, quant est irez, / L. . I Qu'ele mette lui en obli / Entur li este e nuit e jor / E si la sert e la losange, / E sovent de lui la blestange. / L. . I Quant il pense de tel irur, / Donc mustre a l'image haiur, / Nient ne la volt esgarder, / Ne la volt veoir n'emparer: / Hidonc emparole Brigvain l. . I Quanqu'il pense a l'image dit: / L. . I Hidonc plure e merci li erie l. . I Por iço fist il ceste image / Que dire li volt son corage«; Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 144–149 IV. 954–986l.
- 51 Ebd., S. 173.
- 52 Ebd., S. 230 f. (V. 1778–1782): »Par une herbe tut les deceit / Sun vis em fait tuz eslever. / Cum se malade fust, emfler: / Pur sei setirement covrir, / Ses pez e ses mains fait vertir«.
- 53 Ebd., S. 262 (V. 2219 f.): »Jon ai el quer si grant dolur / A poi ne muer de la tristor«.
- 54 Ebd., S. 265 (V. 2251–2254): »Par fei, amis, / Vos n'estes cil qui tant a pris! / Jo sai que, si Tristran fuissez, / La dolur que j'ai sentissez, / Car Tristran si ad amé tant / Qu'il set ben quel mal un amant.«
-

- 55 Das gilt im übrigen auch für viele zeitgenössische Texte, in denen sich Anspielungen auf Tristans sprichwörtliches Leid finden. Vgl. Blakeslee: *Love's Masks*, S. 16.
- 56 »Embrace le e si s'estent, / Baise li la buche e la face / E molt estreit a li fenbrace, / Cors a cors, buche a buche estent, / Sun esprit a itant rent, / E murt dejuste lui issi / Pur la dolor de sun ami.« Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 338–341 (V. 3114–3120).
- 57 Derrida: *Grammatologie*, S. 268.
- 58 Vgl. Curtis: *Tristan Studies*, S. 40 f.
- 59 Die wichtigen Stellen der weit gestreuten Partikel dieser Episode sind Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, hg. von Ian Campbell Ross, Oxford–New York 1983, S. 68, 72, 75, 152, 166, 190.
- 60 Ebd., S. 369 (VI, 32).
- 61 Vgl. Murray Krieger: *Poetic Presence and Illusion. Essays in Critical History and Theory*, Baltimore 1979, S. 166.
- 62 Es ist nicht von ungefähr, daß Gombrich das »Steckenpferd« zu einem Arche-typ für einen vielbeachteten Aufsatz über die Illusion in der Kunst gewählt hat; siehe Ernst H. Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse*, in: Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, London 1994 [1963].
- 63 Siehe Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, S. 75 (II, 5).
- 64 Ebd., S. 69 (II, 1).
- 65 Vgl. ebd., S. 529 (IX, 26).
- 66 Vgl. zum Thema der Obsessionen in dem Roman auch Wolfgang Iser: *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, Cambridge et al. 1988, S. 23 f.; im Text selbst wird nicht das Wort »Obsession« verwendet, sondern – analog der zeitgenössischen Anthropologie der *humours* – der Begriff der *ruling passion*; vgl. zu diesem Zusammenhang ebd., S. 48 ff.
- 67 Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, S. 73 (II, 3).
- 68 Ebd., S. 79 (II, 5).
- 69 Ebd., S. 80 (II, 5).
- 70 Ebd., S. 364 (VI, 27).
- 71 Ebd., S. 359 (VI, 23).
- 72 Ebd., S. 358 (VI, 23).
- 73 Krieger: *Poetic Presence and Illusion*, S. 167.
- 74 Vgl. zum Thema der *digressions* auch Iser: *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, S. 71–82.
- 75 Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, S. 61 (I, 24).
- 76 Vgl. ebd., S. 471 (VIII, 31).
- 77 Ebd., S. 228 (IV, xiii, 228).
- 78 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 1–3, München–Wien 1978, Bd. 2, S. 637.
- 79 Rudy Rucker, R. U. Sirius, Queen Mu (Hg.): *Mondo 2000. A User's Guide to the New Edge*, New York 1992, S. 264.

Stefan Andriopoulos

Dämonische Doppelgänger

Frühes Kino und das Recht am eigenen Bild

»Ein Portrait, eine Photographie, ist zweifellos ein Doppelgänger.«
Lucien Lévy-Bruhl: *Die Seele der Primitiven* (1927)

1913 kamen zwei ›Lichtspiele‹, die häufig als die ersten deutschen ›Kunstfilme‹ bezeichnet werden, in die Kinos.¹ Beide Filme, Max Macks *Der Andere* und Stellan Ryes *Der Student von Prag*, handelten von gespaltener Persönlichkeit und dämonischen Doppelgängern. Ihre Geschichten können auch als metafilmischer Kommentar zum prekären Status der ›lebenden Bilder‹ des Kinematographen gelesen werden. Macks *Der Andere*, dessen Premiere am 21. Januar in den ›Berliner Lichtspielen‹ stattfand, beruhte auf einem Theaterstück des Autors Paul Lindau und erzeugte großes Aufsehen, da die Hauptrolle von einem berühmten Theaterschauspieler gespielt wurde.² Albert Bassermann arbeitete mit Max Reinhardt am Deutschen Theater und hatte zwei Jahre zuvor den ›Mffland-Ring‹ erhalten, der ihn als bedeutendsten deutschsprachigen Schauspieler auszeichnete. Nahezu kein Theaterkritiker ließ sich die Gelegenheit entgehen, den renommierten Bühnendarsteller auf einer Kinoleinwand zu sehen, so daß in den Tagen nach der Premiere Filmbesprechungen erstmals in den Feuilletons angesehenener Zeitungen erschienen³ – ein enormer Gewinn an kulturellem Prestige für das neue Medium, auch wenn viele Rezensenten Bassermanns ›Seitensprung in den Kintop‹ verurteilten, oder sich genötigt sahen zu versichern, daß Bassermanns Spiel Kunst sei, obwohl es sich um einen Film handele.⁴

Die Geringschätzung, mit der das Kino zu diesem Zeitpunkt betrachtet wurde, wird auch in einem Aufsatz des konservativen Kulturkritikers Hermann Duenschmann deutlich, der 1912 – gerade einmal ein Jahr zuvor – verlangt hatte: »Wer für den [sic] Kino gearbeitet hat, muß aus dem Schauspielerstande ausgeschlossen werden.«⁵ Duenschmann betonte den Gegensatz von Theater und Film, indem er am Kino das »für den Schauspieler geradezu *verhängnisvolle* Moment der mechanischen [...] Vervielfältigung«⁶ hervorhob. Dem Filmschauspieler werde durch die fotografische Fixierung die Kontrolle über sein künstlerisches Schaffen genommen, schrieb Duenschmann. Gleichzeitig warnte er davor, die Bilder des Kinematographen könnten einer anonymen, ja sogar

ausländischen Masse von Hunderttausenden und Millionen gezeigt werden. In einer abschließenden Wendung bezichtigte er Filmdarsteller des Exhibitionismus: »Wahrlich, wer ein Herz im Leibe hat, um mitzufühlen, was es heißt, in dieser Weise sich *bloßzustellen* (das ist das richtige Wort dafür), [...] wird verstehen, warum die Schauspieler im Kinematographen die Namenlosigkeit bevorzugen [...], warum unsere berühmten dramatischen Künstler und Künstlerinnen alle derartigen Anträge trotz hoher Honorare mit Entrüstung ablehnen.«⁷

Duenschmanns Einschätzung, kein bekannter Theaterschauspieler sei bereit, eine Rolle in einem Film zu spielen, wurde zwar durch Macks *Der Andere* widerlegt. Die weitverbreitete Auffassung, Bassermann habe einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, als er einen Vertrag für einen künstlerisch wertlosen ›Schundfilm‹ unterzeichnete, findet sich jedoch auch in einem Brief Franz Kafkas an Felice Bauer. Am 5. März 1913 beschrieb der Schriftsteller seiner Verlobten Filmplakate, die er im Foyer eines Prager Kinos gesehen hatte, und kam zu dem Schluß, Bassermann habe »sich [...] zu etwas hergegeben, das seiner nicht würdig« sei.⁸ Kafka stellte sich Bassermann nach dem Drehen des Films als den »unglücklichste[n] Mensch« vor: »Der Selbstgenuß des Spieles ist vorüber, [...] der Film ist fertig. *B. selbst ist von jedem Einfluß auf ihn ausgeschlossen*, [...] er wird älter, schwach, in einem Lehnstuhl zur Seite geschoben und versinkt irgendwo in der grauen Zeit.«⁹ Kafkas Brief betont die Spaltung zwischen Schauspieler und filmischem Bild und gleicht damit dem Plot von *Der Andere*, der von der Entstehung eines autonomen ›Doppelwesens‹ in einem somnambulen Anwalt erzählt.¹⁰

Albert Bassermanns Mitwirkung an diesem Film war um so erstaunlicher, als er sich in den Jahren zuvor vehement dagegen gewehrt hatte, gefilmt oder fotografiert zu werden. Sein Biograf Julius Bab beschreibt einen »höchst ungewöhnliche[n] Fanatismus im Kampf gegen das Photographiertwerden«.¹¹ Diese Abneigung gegen visuelle Medien ging so weit, daß Bassermann gegen einen Journalisten, der ihn ohne seine Einwilligung heimlich fotografiert hatte, einen Prozeß anstrebte. Der Schauspieler klagte auf das ›Recht am eigenen Bild‹ und ging wiederholt in Berufung – bis endlich in der letzten Instanz seinem Gesuch stattgegeben wurde, alle Abzüge des entwendeten Bildes sowie das fotografische Negativ zu vernichten.¹²

Die juristische Doktrin eines besonderen ›Rechts am eigenen Bild‹, auf die sich Bassermann in diesem Verfahren berief, wurde in der deutschen Rechtswissenschaft im selben Jahr formuliert, in dem die Brüder Lumière erstmals einem erstaunten Publikum die Projektion bewegter Bilder vorführten. Der Rechtswissenschaftler Hugo Keyssner hielt 1895 zwei Vorträge über *Das Recht am eigenen Bilde*, bevor er 1896 die erste Abhandlung über dieses Thema veröffentlichte. Keyssner erwähnte das Kino nicht ausdrücklich. Aber er bezog sich

auf die technischen Fortschritte, die Momentaufnahmen ermöglichten, und trat vehement für einen rechtlichen Schutz vor dem »*elektrischen Licht* der Öffentlichkeit«¹³ ein. Zeitgleich zu den ersten Projektionen kinematographischer Bilder und einige Jahre, nachdem die Einführung von Zelluloid-Film zu einer beispiellosen Verbreitung fotografischer Aufnahmen geführt hatte, verlangte Keyssner, daß allen fotografierten Personen eine vollständige Kontrolle über ihr Bild zugestanden werde.¹⁴

In dem ersten Abschnitt seines Buches bezeichnete der Jurist das fotografierte »Urbild« als Autor oder Urheber seines »Abbildes« und schrieb so das Eigentum oder Urheberrecht des Bildes jenem Menschen zu, dem es »entnommen« sei.¹⁵ Im zweiten Teil seiner Abhandlung, der einen weitaus größeren Einfluß auf die rechtlichen Debatten der Jahrhundertwende ausüben sollte, bezog sich Keyssner allerdings nicht mehr auf Kategorien des Urheberrechts. Statt dessen rückten Begriffe des sogenannten »Persönlichkeitsrechts« in den Mittelpunkt. Während in den USA 1890 ein »Right to Privacy« formuliert wurde, um die »unautorisierte Zirkulation von Porträts« zu unterbinden,¹⁶ wurde das deutsche »Recht am eigenen Bild« daher in der Folge nicht mit Begriffen der Privatsphäre oder des Eigentums und Besitzes umschrieben. Vielmehr nahmen die Rechtswissenschaftler eine Analogie zum »Recht am eigenen Namen« und dem »Recht am eigenen Körper« an.¹⁷ Das Recht am eigenen Bild bezog sich demnach nicht auf äußere Besitztümer, sondern auf unveräußerliche und teilweise immaterielle Teile der eigenen Persönlichkeit.

Auffällig an dieser Begründung eines »Rechts am eigenen Bild« ist allerdings, daß sie gleichzeitig eine Spaltung innerhalb des Individuums voraussetzt, da zwischen dem Inhaber eines Rechts und dessen Objekt unterschieden werden muß. So schrieb Keyssner kurz und bündig: »Dem Ich, als Subjekt, steht die Persönlichkeit, der Körper, als Objekt gegenüber.«¹⁸ Der Rechtswissenschaftler Josef Kohler ging sogar so weit, diese Spaltung in Faustischen Begriffen zu beschreiben, welche auf eine seltsame Art und Weise Lacans Theorie des Spiegelstadiums ähneln: »An dem Persönlichkeitsrecht selber aber zweifeln wenige mehr, und die scholastische Skepsis, als könne es an der eigenen Persönlichkeit kein Recht geben, weil es hier am Gegenstand des Rechts fehle, weil hier Subjekt und Objekt in eins zusammenfielen, kann uns nicht mehr rühren; denn jeder weiß, wie zwei Seelen in unserer Brust wohnen und wie man in jedem Augenblick seinem eigenen Ich als Subjekt gegenübertritt; I . . I der Augenblick, wo diese Entgegensetzung sich beim Kinde bemerklich macht und dieses sein Ich erkennt, ist eine der wichtigsten Stufen in der Entwicklung des Einzelwesens. Der konstruierende Jurist I . . I sollte daher nicht I . . I die Doppelstellung des eigenen Wesens im Recht verneinen. I . . I [Diese Spaltung [kann] auch im Recht eintreten: das Subjekt-Ich ist genügend als Rechtssubjekt, wie das Objekt-Ich als Rechtsobjekt.«¹⁹

Dieser Abschnitt aus einem juristischen Text über Bildrechte aus dem Jahr 1903 scheint die psychoanalytischen Theorien Lacans vorwegzunehmen. In diesem Aufsatz soll jedoch Josef Kohlers Buch über *Das Eigenbild im Recht* mit zeitgenössischen Filmen wie Mackes *Der Andere* und Ryes *Der Student von Prag* in Beziehung gesetzt werden. Denn diese Filme nehmen die juristische Rede einer Trennung von »Subjekt-Ich« und »Objekt-Ich« wörtlich, um Geschichten zu erzählen, die von gespaltener Persönlichkeit und dämonischen Doppelgängern handeln. Kohlers rechtswissenschaftliche Figur eines Subjekts, das seine »Doppelstellung« erkennt, wird denn auch in einer Szene aus Ryes Film visualisiert. Der Film, der auf einem Drehbuch von Hanns Heinz Ewers beruhte, kam im Sommer 1913 in die Kinos und inszeniert in einer Sequenz, wie der Protagonist vor einem Spiegel »seinem eigenen Ich als Subjekt gegenübertritt«. Die Kamera zeigt in einer mittleren Einstellung Balduin, der im Halbprofil die linke Bildhälfte einnimmt, während rechts ein raumhoher Spiegel mit Balduins Reflexion zu sehen ist. Der Student, der als der beste Degenfechter Prags gilt, macht mit gezogenem Degen ein paar Ausfallschritte gegen den Spiegel, bevor er verkündet: »Mein Gegner ist – mein Spiegelbild.«²⁰ Die Szene entspricht nicht nur Kohlers Unterscheidung von »Subjekt-Ich« und »Objekt-Ich«, sondern antizipiert auch eine entscheidende Wendung in der Handlung des Films. Doch vor einer genaueren Analyse von Ryes *Der Student von Prag* ist es hilfreich, die juristische Diskussion zum »Recht am eigenen Bild« noch detaillierter zu erläutern.

In den Jahren nach der Veröffentlichung von Keyssners Abhandlung schwankte die lebhaft juristische Diskussion über den Status fotografischer und filmischer Bilder zwischen einer Zuschreibung der Bildrechte an den Fotografen oder an das fotografierte »Urbild«. Und während Keyssner für ein neues Gesetz eintrat, das die Aufnahme fotografischer Bilder ohne ausdrückliche Einwilligung der abgebildeten Person verbieten sollte, vertrat der bekannte Rechtswissenschaftler Georg Cohn 1902 die Ansicht, die existierenden rechtlichen Beschränkungen gegen »Beleidigung« und »Verletzung der Ehre« reichten aus, um eine mißbräuchliche oder verletzende Vervielfältigung und Schaustellung fotografischer Bilder zu verhindern.²¹

1907 wurde ein Kompromiß erreicht, als ein neues Gesetz zum Schutz von Kunstwerken erlassen wurde, das neben der Regulierung von Fragen des Urheberrechts auch einige Paragraphen zum Recht am eigenen Bild enthielt. Über das neue Gesetz wurde sogar in einer amerikanischen Zeitschrift berichtet, die ihre Leser warnte, auf Reisen in Deutschland sei in Zukunft das Fotografieren der Einheimischen verboten: »Tourists who have loaded themselves with rolls of film for use in Europe this summer will have to be careful when they go to Germany. In that thoroly [sic] regulated country a new law goes into effect July 1st prohibiting the photographing of any person [...] without his express

permission«. ²² Der Artikel wandte sich gegen das Gesetz, indem er das menschliche Auge mit dem der Kamera gleichsetzte: »Wenn man in der Öffentlichkeit erscheint, dann geschieht das immer mit der Erwartung und oft mit dem Ziel, gesehen zu werden. Und heutzutage muß man auch erwarten, fotografiert zu werden.« ²³ Die karikierende Kritik an der deutschen Neigung, »alles zu verbieten, was verboten werden kann«, ²⁴ ignorierte jedoch, daß die neue gesetzliche Regelung lediglich die ungenehmigte Vervielfältigung und öffentliche Zurschaustellung von Fotos für illegal erklärte. Die bloße Aufnahme von Bildern ohne ihre Reproduktion oder Ausstellung war jedoch weiterhin zulässig. Zudem wurde »Figuren der Zeitgeschichte« im Unterschied zu Privatpersonen nicht der gleiche Schutz gegen fotografische Aufnahmen gewährt, da das Gesetz der Öffentlichkeit ein Recht zugestand, über wichtige Ereignisse in Wort und Bild informiert zu werden.

Auch wenn die ungenehmigte Aufnahme fotografischer Bilder nicht gänzlich unterbunden wurde, stellte das neue Gesetz doch einen Erfolg jener Rechtswissenschaftler dar, die eine besondere rechtliche Bestimmung gefordert hatten. Dies wurde gegen den Widerstand von Kritikern durchgesetzt, welche Bedenken gegenüber der Aufnahme und Vervielfältigung von Bildern als übertrieben oder gar als »primitiv« erachteten. In seinem bereits erwähnten Text aus dem Jahr 1902 hatte Georg Cohn etwa geschrieben: »Daß primitive Menschen eine Abneigung gegen das Porträtiertwerden haben, ist gewiß richtig [. . .] aber die abergläubischen Vorstellungen denen jene Angst entspringt, können bei Kulturvölkern doch nicht mehr in Betracht kommen.« ²⁵ In nahezu identischen Begriffen stellte Josef Kohler fest: »Allerdings gibt es Personen, die selbst die anständigste Wiedergabe ihres Bildes unter allen Umständen scheuen. [. . .] Hierauf ist ebensowenig Rücksicht zu nehmen, als wenn der Morgenländer sich vor seinem Bilde scheut, weil es seiner religiösen Vorstellung widerspricht oder weil er glaubt, ein solches Bild bedeute seinen baldigen Tod.« ²⁶

Diese rassistischen Ausfälle betonten die Parallele zwischen juristischen Texten, welche die verletzende »Entnahme« von Bildern kritisierten, und einer angeblich unter »Naturvölkern« verbreiteten Angst vor dem Verlust der eigenen Seele. Die rechtswissenschaftliche Debatte bezog sich damit auf anthropologische Darstellungen einer vermeintlich »primitiven« Furcht vor visuellen Medien, die in Texten wie James George Frazers *The Golden Bough* beschrieben wurde. Frazers Buch ging nach seiner ersten Veröffentlichung 1890 durch zahlreiche Neuauflagen, und die dritte Ausgabe von 1911 enthielt die folgende Anekdote über das Fotografieren von »Naturvölkern«: »Portraits [. . .] are often believed to contain the soul of the person portrayed. People who hold this belief are naturally loth [sic] to have their likenesses taken; for if the portrait is the soul or at least a *vital part of the person portrayed*, whoever possesses the portrait will be able to exercise a fatal influence over the original of it. [. . .] Once at a

village on the lower Yukon River an explorer had set up his camera to get a picture of the people as they were moving about among their houses. While he was focusing the instrument, the headman of the village came up and insisted on peeping under the cloth. Being allowed to do so, he gazed intently for a minute at the moving figures on the ground glass, then suddenly withdrew his head and bawled at the top of his voice to the people. ›He has all of your shades in this box.‹ A panic ensued among the group, and in an instant they disappeared helterkelter into their houses.«²⁷

Folgt man diesen fiktionalen, ethnografischen Darstellungen, dann ähnelt die ›primitive‹ Furcht, Aufnahmen enthielten einen ›wichtigen Teil der porträtierten Person‹, in der Tat jenen juristischen Texten, die das Bild als einen wesentlichen Bestandteil der Persönlichkeit betrachten.²⁸ Die Furcht, von visuellen Medien ›eingefangen‹ zu werden, ist jedoch nicht zwangsläufig ›primitiv‹. Vielmehr läßt sich die auffällige Nähe zwischen Rechtstheorie und Anthropologie auch als Projektion einer europäischen Angstvorstellung auf jene ›Naturvölker‹ begreifen, die angeblich nicht zwischen Original und Kopie zu unterscheiden wissen.²⁹ Dieser Verdacht scheint dadurch bestätigt zu werden, daß Georg Cohn, der 1902 die ›primitive‹ Angst um das eigene Bild als nicht ernst zu nehmen abtut, sich nur sieben Jahre später der gleichen Furcht nicht mehr entziehen kann, als das neue Medium des Films so übermächtig wird, daß er es nicht länger ignorieren kann.

In seinem *Kinematographenrecht* von 1909, einem der ersten juristischen Texte über das Kino, zeigt sich der ehemalige Kritiker eines besonderen ›Rechts am eigenen Bild‹ zu dessen Verfechter gewandelt und besteht darauf, daß ein solches Recht nicht auf die Fotografie beschränkt sei, sondern auch für den Film gelte: »Nach einer Bestimmung [. . .] vom 9. Januar 1907 [. . .] darf bekanntlich niemand ohne seine Zustimmung im Bilde öffentlich zur Schau gestellt werden. [. . .] Gilt dies gesetzlich bereits vom unbewegten, ruhigen Porträt, um wie viel mehr muß es von der *vue animée*, vom Kinematogramm gelten; denn dieses zeigt nicht nur die starren, stummen Züge eines einzigen Augenblicks; es *kopiert* vielmehr den Menschen *in der Bewegung*, in der Handlung, ähnlich wie die Theatermaske, die ein gewandter Schauspieler angenommen. Und wie dem Mimen diese Kopie ohne unsere Zustimmung nicht erlaubt ist, [. . .] so steht es auch dem Kinematographen, der unsere Handlungen belauscht hat, nicht zu, uns, *wie ein Doppelgänger*, öffentlich damit zu öffnen.«³⁰

Der unerwartete Vergleich von filmischen Aufnahmen mit der Nachahmung durch einen Theaterschauspieler schreibt dem ›Doppelgänger‹ des kinematographischen Bildes ein eigenes Leben und sogar einen eigenen Körper zu. Cohns Angst vor dem kinematographischen Apparat mit seiner unheimlichen Fähigkeit, *Bewegungen* des eigenen Körpers zu kopieren, kommt daher jener ›primitiven‹ Furcht sehr nahe, die Cohn selbst sieben Jahre früher verspottet hatte.

Der Anthropologe Lucien Lévy-Bruhl beschrieb die ›animistische‹ Scheu vor visuellen Medien als auf einer Identifikation des Fotos mit dem Original beruhend: »Unser Bild ist allerdings eine Verdoppelung unserer selbst und geht uns als solche sehr nahe an. Wir sagen, wenn wir es ansehen: ›Das bin wirklich ich‹. Wir wissen aber dabei sehr wohl, daß wir derart eine Ähnlichkeit und nicht eine Identität ausdrücken. I. . . I Für die Denkart des Primitiven verhält es sich ganz anders. Das Bildnis ist für ihn nicht nur eine Darstellung, eine Wiedergabe des Originals, die von diesem zu unterscheiden ist. Es ist das Original selbst.«³¹ Lévy-Bruhl fuhr fort: »Ein Portrait, eine Photographie, ist zweifellos ein Doppelgänger.«³² Im Gegensatz zu dieser »primitiven Denkart« unterschied Georg Cohn strikt zwischen Original und Reproduktion, als er sich auf die unbewegte Fotografie bezog. Das neue Medium des Films ist jedoch so überwältigend, daß Cohn die Grenze zwischen Original und bewegtem Abbild verwischt, sobald er die gespenstischen Doppelgänger des frühen Kinos beschwört.

Cohns Kollege Bruno May kommt ebenfalls einer animistischen Vorstellung vom Kino erstaunlich nahe, als er 1912 in der Einleitung zu seiner juristischen Abhandlung *Das Recht des Kinematographen* schreibt: »Der Film, der früher nur das Interesse der Kinder auf sich lenkte, ist heute ein Zauberer geworden, der jung und alt in seinen Bannkreis zieht. Das Bild, das er auf die Leinwand zaubert, ist für das Auge des Beschauers *kein bloßes Bild mehr, sondern atmet Leben*. Läßt uns doch die vollkommene technische Ausführung ganz vergessen, daß wir nur das tote Bild sehen und macht uns glauben, die Wirklichkeit liege greifbar vor uns, so täuschend gleicht hier der Schein dem Sein.«³³ May betont, daß »für das Auge des Betrachters« die *lebenden* Fotografien des Kinos »kein bloßes Bild mehr« seien. Dennoch unterscheidet seine nachfolgende Analyse der rechtlichen Aspekte des Kinos zwischen »Schein« und »Wirklichkeit«. So kritisiert May Cohns Vergleich von filmischem Bild und Doppelgänger, indem er feststellt, beim bewegten, kinematographischen Bild handele es sich, »wenn auch durch die schnelle Aufeinanderfolge der Eindruck der Bewegung hervorgerufen wird, doch *immer nur um Bilder*«. ³⁴ May lehnt daher die Annahme einer grundlegenden Differenz von Film und Fotografie ab und besteht darauf, daß für beide Medien die gleichen rechtlichen Bestimmungen gelten. Cohns Text hingegen postuliert einen qualitativen Unterschied zwischen der unbewegten Fotografie und der »vue animée« des Films. Daher weist Cohn auch die Auffassung zurück, das Recht der Öffentlichkeit, über wichtige Ereignisse in Wort und Bild informiert zu werden, schließe Fotografie und Film gleichermaßen ein.

Nachdem Cohn das kinematographische Bild mit einem lebenden »Doppelgänger« verglichen hat, wendet er sich den Ausnahmen innerhalb des Gesetzes von 1907 zu, den sogenannten ›Figuren der Zeitgeschichte‹, deren Bilder selbst gegen deren ausdrücklichen Einspruch gezeigt werden dürfen. In einer drama-

tisierenden Wendung spricht Cohn seine juristische Leserschaft an und kommt zu dem beunruhigenden Schluß, daß alle Juristen als Figuren der Zeitgeschichte betrachtet werden könnten und deshalb damit rechnen müßten, auch gegen ihren Willen gefilmt zu werden: »Zu den Persönlichkeiten aus dem so unendlich weiten Bereiche der Zeitgeschichte gehören neben vielen andern auch so ziemlich ausnahmslos wir Juristen, mögen wir nun judizieren, plädieren oder dozieren. Die Frage betrifft also auch uns selbst; nostra res agitur. Müßte ein jeder von uns sich gefallen lassen, dem breiten Publikum des Kinematographentheaters *als lebende Photographie, als handelnde Person* vorgeführt zu werden? Diese Frage ist prinzipiell zu verneinen. I. . .] Es kann vom Gesetzgeber nicht gewollt sein, daß der Richter, wie er den Eid abnimmt und das Urteil verkündigt, daß der Advokat, wie er im feurigen Plaidoyer gestikuliert, der Dozent, wie er das Katheder besteigt, seine Notizen vor sich ausbreitet und sich räuspert, auf dem Schirm des Kinematographentheaters gezeigt wird, vielleicht unmittelbar nachdem eine Grotteskszene niedrigster Gattung an derselben Stelle vorgeführt worden ist.«³⁵

Der nahezu panische Ton, den Cohn hier anschlägt, bezeugt den Terror kinematographischer Reproduktion. Cohns leidenschaftliches Plädoyer für den Schutz seines eigenen Bildes geht von einer abstrakten Diskussion zur Schilderung eines Schreckensszenarios über, das ihn und seine Leserschaft unmittelbar angeht: »Die Frage betrifft also auch uns selbst; nostra res agitur«. Gleichzeitig kommt in dem Text eine weitere Furcht zum Ausdruck, die auf der Identifikation von »lebender Photographie« und »handelnder Person« beruht. Die beunruhigende Vorstellung, das eigene, sich bewegende Bild könnte »vor dem breiten Publikum des Kinematographentheaters« auf eine Leinwand projiziert werden, und das möglicherweise »unmittelbar nachdem eine Grotteskszene niedrigster Gattung an derselben Stelle vorgeführt worden ist«, dieser Alptraum verweist auf den niedrigen kulturellen Status des Kinos, das als dunkler und abstoßender Ort des Lasters betrachtet wurde, der heute vielleicht mit einer Peepshow zu vergleichen wäre. Cohns Text bezieht sich hier jedoch nicht nur auf den tatsächlichen Ort der Filmvorführung, sondern auch auf Schnitt und Montage als filmische Darstellungsweisen, die das ungewollte Einfügen des eigenen Bildes in eine kompromittierende oder degradierende Bildsequenz erlauben. Cohn imaginiert eine solche Montage als eine gleichsam promiske Vermischung lebender Bilder, die nicht nur den »Doppelgänger« des kinematographischen Bildes, sondern auch das gefilmte »Original« betrifft und beschmutzt.

Die Ängste, die durch die »lebenden Photographien« des frühen Kinos hervorgerufen werden, stehen auch in Ryes *Der Student von Prag* im Mittelpunkt. Der Film macht sich die zeitgenössische juristische Debatte um Bildrechte zueigen und verwandelt sie in eine phantastische Geschichte. Die Handlung des Films kann daher auch als meta-filmischer Kommentar über die bewegten Bil-

der des Kinematographen gelesen werden, welche, von ihrem Original abgelöst, ein dämonisches Eigenleben entfalten. Wie bereits erwähnt, inszeniert eine Szene, in der Balduin seiner Reflexion im Spiegel gegenübertritt, die rechtliche Unterscheidung von »Subjekt-Ich« und »Objekt-Ich«. Die Spaltung zwischen Balduin und seinem »Gegner« wird allerdings noch radikalisiert, als der Student einen Vertrag mit der dämonischen Figur des Scapinelli unterzeichnet. Balduin verkauft unwissentlich sein Spiegelbild und verliert so die Kontrolle über seinen Doppelgänger, der schließlich den Cousin seiner Geliebten tötet.

Auf Balduins Pakt mit dem Teufel wird in dem Film dreimal verwiesen. Die Eröffnungssequenz endet mit einem Handschlag zwischen dem Studenten, der sich über seine Armut beklagt hat, und Scapinelli, der einen Weg zu Reichtum andeutet. Die Geste der Übereinkunft zwischen den beiden wird mit Schrecken von Balduins Verehrerin Lyduschka beobachtet, die dem unheimlichen Scapinelli mit Mißtrauen begegnet und im Hintergrund der Szene zu sehen ist. Daß sich Balduin – wie Bassermann in der Vorstellung Kafkas – zu etwas hergibt, das »seiner nicht würdig ist«, wird in einer Sequenz noch deutlicher, die in jenem Zimmer spielt, in dem Balduin zuvor mit seinem Spiegelbild gefochten hatte.

Balduin ist soeben von einem Besuch zurückgekehrt, bei dem er erkennen mußte, daß sein sozialer Rang eine Verbindung mit seiner großen Liebe, der Gräfin Margit, verhindern wird. Scapinelli betritt, zunächst unbemerkt, das Zimmer, welches in nahezu derselben mittleren Einstellung gezeigt wird wie Balduins Konfrontation mit seinem Spiegelbild. Das Angebot, Balduin zum »reichsten Student« zu machen, unterstreicht der Seelenhändler, indem er – filmisch realisiert durch einen Stopptrick – einen nicht enden wollenden Strom von Münzen aus einem Beutel auf Balduins Tisch gießt. In einem Zwischentitel wird der folgende Text eines Vertrags eingeblendet, den Scapinelli Balduin anträgt: »Ich bestätige den Empfang von 100 000 Goldgulden. Ich gebe dafür Herrn Scapinelli das Recht, aus diesem Zimmer mitzunehmen, was ihm beliebt. Prag, den 13. Mai 1820.« Balduin verweist auf die karge, und ärmliche Einrichtung seines Zimmers und unterschreibt den Vertrag, woraufhin Scapinelli verkündet, er nehme Besitz von Balduins »Ebenbild«. Während Balduin am linken Bildrand steht und noch einmal den Vertrag liest, tritt Scapinelli vor den Spiegel mit Balduins Reflexion und streicht in einer verzaubernden Bewegung mit beiden Händen über das Spiegelbild. Zum Erschrecken Balduins in der linken Bildhälfte tritt das Spiegelbild in der rechten Bildhälfte aus dem Rahmen heraus. Der Doppelgänger starrt Balduin an und folgt dann dem aus dem Zimmer tanzelnden Scapinelli.

Rechtlich gesehen, stünde es Balduin natürlich zu, aus dem abgeschlossenen Vertrag wieder auszusteigen,³⁶ da er sein Spiegelbild unwissentlich verkaufte, so daß sein Einverständnis nicht als bindend betrachtet werden kann. Der Film stellt jedoch den Handel als unwiderruflich besiegelt dar. Dement-

sprechend richtet sich die Aufmerksamkeit am Ende des Films, als Balduin seinen Doppelgänger erschießt und so auch sich selbst tötet, wieder auf den Vertrag. Nachdem Balduin recht dramatisch zu Boden gefallen ist, betritt ein lächelnder Scapinelli dessen Zimmer und wendet sich an das filmische Publikum, indem er höflich seinen Hut in Richtung Kamera hebt. Scapinelli holt dann den Vertrag hervor, der den Zuschauern ein weiteres Mal in Zwischentiteln gezeigt wird, und zerreißt das Papier in Fetzen, die er auf Balduins Leiche fallen läßt.

Neben der Diegese des Films, die auf einer Aneignung zeitgenössischer juristischer Begriffe beruht, verdient jedoch auch die innovative Kameraarbeit besonderes Interesse. So ermöglichten die filmischen Tricks der Doppelbelichtung und einer nicht wahrnehmbaren Teilung der Leinwand die Verdoppelung Balduins, der erschreckt auf sein Spiegelbild starrt, während dieses auf Scapinellis Befehl sein Zimmer verläßt.³⁷ Paul Wegener, der nicht nur die Rolle Balduins spielte, sondern auch für die Konzeption des Films entscheidend war, bemerkte später in einem Aufsatz über die »künstlerischen Möglichkeiten« des Films, daß er mit *Der Studenten von Prag* die Absicht gehabt habe, »Stoffgebiete zu erschließen, die wirklich der Technik des Wandelbildes entsprechen.«³⁸ Wegener fuhr fort: »Zunächst muß sich unsreiner darüber klar werden, daß man sowohl Theater wie Roman vergessen muß und aus dem Film für den Film schaffen muß. Der eigentliche Dichter des Films muß die Kamera sein. [...] Die Möglichkeiten des ständigen Standpunktwechsels für den Beschauer, die zahllosen Tricks durch Bildteilung, Spiegelungen und so fort, kurz: die Technik des Films muß bedeutsam werden für die Wahl des Inhalts.«³⁹

Wegener betont, daß die Handlung des *Studenten von Prag* aus dem Versuch entstand, eine genuin filmische Darstellungsweise zu finden, die in keinem anderen Medium möglich war. Der Film mag daher romantischen Erzählungen wie Adalbert von Chamisso's *Die wundersame Geschichte des Peter Schlemihl* (1814) oder E.T.A. Hoffmann's *Geschichte vom verlorenen Spiegelbild* (1815) ähneln – eine zeitgenössische Rezension ging sogar so weit, den Film als auf »nackten Entlehnungen« beruhend zu kritisieren.⁴⁰ Die scheinbar literarische Figur des Doppelgängers wird jedoch von dem Film in eine selbstreferentielle Darstellung der Kinematographie verwandelt.⁴¹ Willy Haas beschrieb das 1922 wie folgt: »Das Doppelgängerproblem – wir wissen es von Wegeners ›Studenten von Prag‹ her – ist überhaupt das eigentlich dämonische, eigentlich geistige Filmproblem: das Filmproblem aller Filmprobleme.«⁴²

Das »furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation«, um Berthold Viertel's Aufsatz *Im Kinematographentheater* (1910) zu zitieren,⁴³ wird demnach von diesen Spezialeffekten zweiter Ordnung noch einmal hervorgehoben, um so den grundlegenden filmischen Trick der Aufnahme und Verdoppelung von wirklichen Objekten und Personen herauszustellen. Die scheinbar übernatürlichen

Möglichkeiten des Kinos betonte auch Hugo Münsterberg in seiner Abhandlung *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916), in der Münsterberg feststellte: »Es sieht magisch aus. [...] Jeder Traum wird wirklich, unheimliche Geister erscheinen aus dem Nichts und verschwinden ins Nichts.«⁴⁴ Und man könnte sogar behaupten, daß Film das abwesende Zentrum von Sigmund Freuds Theorie des Doppelgängers bildet, wie sie in seinem berühmten Aufsatz über *Das Unheimliche* (1919) formuliert wurde. Freuds Schüler Otto Rank hatte ja bereits 1914 die »Traumtechnik« mit filmischen Darstellungsmodi verglichen, um so die kurze Zusammenfassung und Interpretation von Ryes Film zu rechtfertigen, welche als Einleitung zu seiner psychoanalytischen Studie über den *Doppelgänger* fungierte.⁴⁵ Wie Rank, der in dem nachfolgenden Teil seines Buches die unsterbliche Seele als den ursprünglichen Doppelgänger des sterblichen Leibes beschrieb, so betrachtete auch Freud das Unheimliche als eine Wiederkehr von animistischen Vorstellungen aus der Kindheit. Dabei verglich Freud die ontogenetische Phase des Narzißmus mit dem phylogenetischen Stadium des Animismus und beschrieb beide in gleichsam kinematographischen Begriffen: »Die Analyse der Fälle des Unheimlichen hat uns zur alten Weltauffassung des Animismus zurückgeführt, die ausgezeichnet war durch [...] die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute *Technik der Magie*.«⁴⁶ Freud bezieht sich hier auf Henri Huberts und Marcel Mauss' *Allgemeine Theorie der Magie* (1904), die vor-moderne Zaubertechniken zu konzeptualisieren suchte.⁴⁷ Der Ausdruck »*Technik der Magie*« beschwört jedoch gleichzeitig das moderne Medium des Kinos als eine magische Praxis, die unterschwellig Freuds Aufsatz durchzieht, ohne jemals ausdrücklich benannt zu werden.⁴⁸

Freuds Bezugnahme auf den »Animismus der Primitiven«⁴⁹ verweist damit auf eben jene vermeintlich »primitiven« Vorstellungen, die auch der Debatte um das Recht am eigenen Bilde innewohnten und diese sogar konstituierten. Die rechtswissenschaftliche Diskussion beschrieb die bewegten Bilder des frühen Kinos jedoch nicht nur als gespenstische Doppelgänger, sondern formulierte auch wichtige Einsichten in die entscheidende Rolle technischer Reproduktion und antizipierte damit spätere Medientheorien. So wiederholt Albert Klöckners Aufsatz *Das Massenproblem der Kunst. Über Wesen und Wert der Vervielfältigung* (1928) letztendlich Argumente, die schon in dieser juristischen Debatte zu finden sind, wenn Klöckner den Film als eine Art der Wiedergabe beschreibt, die vom menschlichen Handeln losgelöst werden kann: »Der Film als mechanisches Erzeugnis, als *unabhängig vom Willen der Gestalter wiederholbare Darbietung*, [...] steht im schärfsten Gegensatz zur schöpferisch bestimmten Darbietung etwa des Schauspielers, etwa des Sängers.«⁵⁰

Indem Klöckner die Reproduzierbarkeit von filmischen Aufnahmen hervorhebt, nimmt er Duenschmanns Warnung vor dem »verhängnisvolle[n] Moment der mechanischen [...] Vervielfältigung« wieder auf. Im *Studenten von Prag*

wurde dieses Unbehagen gegenüber technischer Vervielfältigung in die phantastische Geschichte Balduins verwandelt, dem die Kontrolle über sein Ebenbild entgleitet. Stellan Ryes Film und die erstaunlich frühe juristische Debatte über den Status des filmischen Bildes gleichen jedoch auch Walter Benjamins berühmtem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935–36). Hier scheint Benjamin die Handlung des *Studenten von Prag* zusammenzufassen, wenn er schreibt: »Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur [. . .] ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm *ablösbar* geworden, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum.«⁵¹

Balduins abgelöstes Spiegelbild erscheint so als meta-filmische Allegorie der technischen Produktion und Reproduktion von filmischen Bildern. Und während Ryes Film die scheinbar literarische Figur des Doppelgängers in eine selbstreferentielle Darstellung des frühen Kinos verwandelt, betont Benjamins Aufsatz die potentiell endlose Serie von Kopien, die durch Fotografie und Film ermöglicht werden.⁵² Damit einhergehend beklagt der Kunstwerk-Aufsatz den Verlust einer »Aura«, die Benjamin als ein einmaliges »Hier und Jetzt« definiert. Veranschaulicht wird dieser Begriff der »Aura« einmal mehr durch die Gegenüberstellung von Film- und Theaterschauspieler, wobei Benjamin auf Begriffe zurückgreift, die sich ebenso in den Aufsätzen Duenschmanns oder Klöckners finden.⁵³

Ein nostalgisches Gedenken an einen vermeintlich »authentischen« Bildertausch findet sich auch in Ryes Film. Hier steht der ökonomischen Transaktion zwischen Balduin und Scapinelli eine zweite Form des Austauschs gegenüber, in der das eigene Bild einer anderen Person anvertraut werden kann. Recht früh im Film, noch bevor er sein Spiegelbild verkauft hat, rettet Balduin die Gräfin Margit, die nach einem Sturz vom Pferd in einem See zu ertrinken droht. Margit überreicht ihrem Retter eine kostbare Gabe mit den Worten: »Nehmt das Medaillon zum Andenken – es birgt mein Bild:«⁵⁴ Das Medaillon, welches das Bild der Gräfin enthält, und Balduins Spiegelbild werden danach wiederholt miteinander in Beziehung gesetzt. Balduin betrachtet sehnsuchtsvoll das Medaillon, als Scapinelli sein Zimmer betritt und ihn dazu bringt, den verhängnisvollen Vertrag zu unterschreiben. Später, nachdem Balduin von dem eifersüchtigen Cousin und Verlobten der Gräfin zu einem Duell herausgefordert worden ist, sitzt er an einem Tisch und betrachtet erneut Margits Bild. Danach öffnet er eine Schachtel und entnimmt dieser einen kleinen Spiegel, der zu Balduins Schrecken und Scham sein Bild nicht reflektiert.

Balduin, der durch den Verkauf seines Spiegelbildes ganz buchstäblich seine Einmaligkeit oder sein »Hier und Jetzt« verloren hat, ist unfähig, die Gabe der Gräfin zu erwidern. Ihm bleibt ein wechselseitiger »Austausch der Bilder«

verwehrt, wie er auch in Hugo Keyssners juristischer Abhandlung über *Das Recht am eigenen Bilde* beschrieben wird. Dort stellt Keyssner einer seelenlosen, mechanischen ›Entnahme‹ von Bildern ein liebendes Geschenk gegenüber – in Keyssners Worten: »Findet ein *Austausch der Bilder statt*, ist das eine das einer Jungfrau, das andere das eines Jünglings, so führt die Entdeckung des beiderseitigen Bildnisschatzes zauberhaft zu den glücklichsten Augenblicken im Leben. Gern weilte ich hierbei länger. [...] Doch solche Einschaltung möchte zu lange und zu weit vom Gegenstand ableiten.«⁵⁵ Keyssners juristischer Text und Ryes Film führen diesen scheinbar ›organischen‹ oder ›authentischen‹ Austausch von Bildern ein, um vor diesem Hintergrund um so schärfer jenes entwürdigende Verschachern von Bildern zu kritisieren, das Fotografie und Film mit sich bringen. Und während diese Wendung gegen technische Medien im Fall Keyssners nicht überrascht, erscheint es doch als paradox, daß Ryes Film (!) *Der Student von Prag* sich als ›Kunst‹ zu legitimieren sucht, indem er eine Geschichte über die Gefahren technischer Reproduktion und die kinematographische Prostitution von Bildern erzählt.⁵⁶

Daß Balduins Bild käuflich geworden ist, erinnert auch an den Protagonisten von Nabokovs erstem Roman *Maschenka* aus dem Jahr 1926. In diesem literarischen Text kommt Ganin, ein russischer Emigrant, nach Berlin, wo er durch seine Armut dazu gezwungen wird, »mit jeder erdenklichen Art von Ware« Handel zu treiben. Der Erzähler beschreibt dies folgendermaßen: »*Nichts war unter seiner Würde*; mehr als einmal hatte er sogar seinen Schatten verkauft, wie viele von uns es getan haben. Mit anderen Worten, er fuhr in die Vorstädte hinaus, um dort als Filmstatist zu arbeiten, in einem Jahrmarktsschuppen, wo das Licht mit geheimnisvollem Zischen aus den riesigen Kristallinsen der Scheinwerfer hervorschoß, die wie Kanonen auf die Menge der Statisten gerichtet waren und sie zu leichenhafter Grellheit ausleuchteten. Sie feuerten eine Salve mörderischer Helligkeit, die das farbige Wachs erstarrter Gesichter beschien und dann plötzlich mit einem Klick verlosch; aber noch lange danach glühten in den kunstvollen Kristallen rote, sterbende Sonnenuntergänge – unsere menschliche Scham. *Der Handel war abgeschlossen* und unsere anonymen Schatten gingen hinaus in die gesamte Welt.«⁵⁷

Als ob Nabokovs Roman Kafkas Darstellung von Bassermann zitierte, wird Ganin als jemand beschrieben, der sich »zu etwas hergegeben [hat], das seiner nicht würdig ist«. Darüber hinaus ist Ganin wie Balduin trotz seiner »Scham« unfähig, dem einmal abgeschlossenen Vertrag zu entinnen. Und in einer rhetorischen Wendung, die in Georg Cohns *Kinematographenrecht* ihr Gegenstück findet, wechselt Nabokovs Erzähler von der dritten Person Singular zur ersten Person Plural, wenn er beschreibt, »wie *unsere* anonymen Schatten in die gesamte Welt hinaus gingen«.

Einige Zeit später geht Ganin mit seiner Freundin ins Kino und spürt plötz-

lich, »daß er etwas sieht, das ihm auf vage und dennoch erschreckende Weise bekannt« vorkommt. Um den Roman ausführlicher zu zitieren: »Er erinnerte sich mit Entsetzen an die roh zusammengehämmerten Sitzreihen, die Logensessel und -brüstungen, die in einem düsteren Lila gestrichen waren. [...] Seine Augen zusammenkneifend, erkannte er mit einem starken Schauer von Scham sich selbst unter all diesen Menschen, die auf Befehl applaudierten. [...] Ganins Doppelgänger stand ebenfalls dort drüben und klatschte Beifall. Dort auf der Leinwand verschmolz sein ausgezehrtes Ebenbild mit dem kantigen, nach oben gerichteten Gesicht und den klatschenden Händen mit einem grauen Kaleidoskop aus anderen Gestalten. Einen Augenblick später verschwand das Auditorium schaukelnd wie ein Schiff, und jetzt erschien eine alternde, weltbekannte Schauspielerin, die überaus kunstreich eine tote junge Frau darstellte.«⁵⁸

Wie Ryes *Der Student von Prag* oder Cohns juristische Abhandlung über das *Kinematographenrecht* so vergleicht Nabokovs Roman das filmische Bild mit einem Doppelgänger, dessen unheimliches Eigenleben nicht länger von seinem ›Original‹ kontrolliert wird. Schlimmer noch, das »Verschmelzen« von Ganins Bild mit dem anderer – zunächst ein »Kaleidoskop« von Statisten, dann eine »alternde weltbekannte Schauspielerin, die überaus kunstreich eine tote junge Frau darstellte«, – diese entwürdigende Vermischung von Bildern erinnert an Cohns Angstphantasie, sein eigenes Abbild könnte in eine Sequenz geschnitten werden, die unmittelbar zuvor »eine Groteskszene niedrigster Gattung« zeigt. Der Schrecken kinematographischer Reproduktion, der in der juristischen Debatte über das ›Recht am eigenen Bild‹ und in Stellan Ryes Film beschworen wird, taucht demnach auch in Nabokovs literarischem Text auf. Das dämonische Eigenleben von Balduins Ebenbild, das von seinem ›Original‹ nicht mehr kontrolliert werden kann, läßt sich als eine meta-filmische Darstellung der Beziehung von Filmschauspieler und kinematographischem Bild interpretieren. Ähnliche Ängste beschäftigen Ganin, als er nach dem Verlassen des Kinos grübelnd nach Hause geht. Selbst die eingangs zitierte, deutschtümelnde Phobie Duenschmanns, der fürchtet, sein Bild könnte einem ausländischen Publikum gezeigt werden, findet in Nabokovs Roman eine Entsprechung. Aber diese nationalistische Angst wird hier in eine Reflexion von Vertreibung und Exil transformiert, da es Ganins Gehen und Wandern ist, das von seinem Doppelgänger gespiegelt wird: »Während er ging, dachte er darüber nach, wie nun sein Schatten von Stadt zu Stadt und von Leinwand zu Leinwand wandern würde, ohne daß er je erfahren würde, was für Menschen ihn sehen würden oder wie lange er um die Welt ziehen müßte.«⁵⁹

Anmerkungen

- 1 Vgl. Heide Schlüpmann: *The First German Art Film: Rye's »The Student of Prague«*, in: *German Film & Literature: Adaptations and Transformations*, hg. von Eric Rentschler, New York–London 1986; vgl. auch Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films. Textband* Hildesheim–New York 1979, S. 377: »Max Mack [...] setzte sich mit diesem ersten deutschen Autorenfilm [Der Andere] endgültig durch«.
- 2 Im Gegensatz zu Hanns Zischlers Behauptung in *Kafka geht ins Kino* (1996) ist der Film nicht verloren; eine Kopie des Filmes befindet sich im Besitz der Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin: *Der Andere*. Deutschland 1912/13; Regisseur: Max Mack; Drehbuch: Paul Lindau, nach seinem Theaterstück; Kamera: Hermann Böttger; Schauspieler: Albert Bassermann, Emmerich Hanus, Nelly Ridon, Hanni Weisse, Leon Rosemann, Otto Collot, C. Lengling, Paul Passage; Produktion: Vitascope GmbH Berlin; Kopie im Besitz der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Vgl. zu dem Theaterstück, auf dem der Film basiert, Paul Lindau: *Der Andere. Schauspiel in vier Aufzügen*, Dresden 1893.
- 3 Vgl. »Der Film ist feuilletonfähig geworden«, in: *Erste Internationale Film-Zeitung*, 5 (1. Februar, 1913), S. 4 f.; zitiert in Helmut H. Diederichs: *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986, S. 55.
- 4 Ulrich Rauscher: *Der Bassermann-Film*, in: *Frankfurter Zeitung*, 6. Februar 1913; Wiederabdruck in: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, hg. von Fritz Güttinger, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 1984. Vgl. auch Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst. I. Teil*, Hamburg: Cigaretten-Bilderdienst, 1935, S. 14: »Die Kritiken waren zumeist nicht freundlich und enthielten alle den Vorwurf, daß sich ein Künstler wie Bassermann degradiere, wenn er sich dem Kino verschriebe«.
- 5 Hermann Duenschmann: *Kinematograph und Psychologie der Volksmenge*, in: *Konservative Monatsschrift*, 69(1912)9; Wiederabdruck in: *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, hg. von Albert Kümmel, Petra Löffler, Frankfurt/Main 2002, S. 97.
- 6 Ebd. (meine Hervorhebung, S. A).
- 7 Ebd. (Hervorhebung im Original).
- 8 Franz Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller, Jürgen Born, Frankfurt/Main 1967, S. 326.
- 9 Ebd.
- 10 Für eine Darstellung der Beziehungen zwischen Somnambulismus, Hypnose und Film um 1900 vgl. Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München 2000.
- 11 Julius Bab: *Albert Bassermann. Weg und Werk eines deutschen Schauspielers um die Wende des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1929, S. 101 f.
- 12 Vgl. hierzu auch von Zglinicki: *Der Weg des Films. Textband*, S. 378.
- 13 Hugo Keyssner: *Das Recht am eigenen Bilde*, Berlin 1896, S. 13 (meine Hervorhebung, S.A.). Keyssners implizite Bezugnahme auf das Kino findet sich innerhalb einer Diskussion des Romans als ein öffentliches Medium.
- 14 Vgl. ebd., S. 2: »Das Urbild ist der Herr seines Abbildes«.
- 15 Vgl. ebd., S. 23: »Es hängt durchaus von meiner Entschliebung ab, ob ich ein Abbild von meiner Person entnehmen lassen will« (meine Hervorhebung, S. A).
- 16 Zur entscheidenden Rolle von modernen technischen Medien bei der Formulierung

- des »right to privacy« vgl. den grundlegenden Aufsatz von Warren und Brandeis: »Instantaneous photographs and newspaper enterprise have invaded the sacred precincts of private and domestic life; and numerous mechanical devices threaten to make good the prediction that »what is whispered in the closet shall be proclaimed from the house-tops.« For years there has been a feeling that the law must afford some remedy for the unauthorized circulation of portraits of private persons; and the evil of invasion of privacy by the newspapers, long keenly felt, has been but recently discussed by an able writer.« Samuel Warren, Luis Brandeis: *The Right to Privacy*, in: *Harvard Law Review*, 4(1890)5 (December 15), S. 195.
- 17 Vgl. Karl Gareis: *Das Recht am eigenen Bilde*, in: *Deutsche Juristen-Zeitung*, 7(1902), S. 412–415, und Karl Gareis: *Das Recht am menschlichen Körper. Eine privatrechtliche Studie*, in: *Festgabe der Juristischen Fakultät zu Königsberg für ihren Senior Johann Theodor Schürmer zum 1. August 1900*, Königsberg: Juristische Fakultät, 1900.
- 18 Keyssner: *Das Recht am eigenen Bilde*, S. 23.
- 19 Josef Kohler: *Das Eigenbild im Recht*, Berlin 1903, S. 5 f.
- 20 Zwischentitel.
- 21 Georg Cohn: *Neue Rechtsgüter: Das Recht am eigenen Namen. Das Recht am eigenen Bild*, Berlin 1902, S. 44 ff. Für weitere Publikationen, welche die Debatte fortsetzen, vgl. etwa Siegfried Rietschel: *Das Recht am eigenen Bilde*, Tübingen 1903; Gustav Friedrich von Buch: *Das Recht am eigenen Bilde*, Leipzig 1906; Leo Koenig: *Das Recht am eigenen Bilde*, Berlin 1908; Ludwig Graf Ruedt von Collenberg: *Das Recht am eigenen Bild*, Heidelberg 1909; Karl Dumont: *Das Recht am eigenen Bilde*, Berlin 1910; Kurt Letzel: *Inwieweit ist im geltenden Recht ein Recht am eigenen Bilde anerkannt und geschützt?*, Borna–Leipzig 1912; Eva Schuster: *Das Recht am eigenen Bild*, Charlottenburg 1930, Wilfried Landwehr: *Das Recht am eigenen Bild*, Winterthur 1955.
- 22 Anonym: *The Ethics and Etiquet [sic] of Photography*, in: *The Independent*, 63 (July–December 1907), S. 107 f.
- 23 Ebd., S. 108: »When one appears in public it is always with the expectation and often with the purpose of being seen, and nowadays [one] must also anticipate being photographed.«
- 24 Ebd.: »To prohibit anything that can be prohibited.«
- 25 Cohn: *Neue Rechtsgüter*, S. 46, Fußnote 2.
- 26 Kohler: *Das Eigenbild im Recht*, S. 9.
- 27 James George Frazer: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Third Edition. Part II Taboo and the Perils of the Soul* [1911], London 1955, S. 96 (meine Hervorhebung, S. A). Frazers *The Golden Bough* wird in George William Gilmores *Animism or Thought Currents of Primitive Peoples*, Boston 1919, auf S. 45 zitiert: »The reflection of a body in water or a mirror is regarded as the soul. Injury to the reflection or shadow may result in injury to the corresponding member of the body. [...] This whole manner of thought explains why in so many regions the natives do not willingly submit to being photographed«. Vgl. weiterhin Arthur Baessler: *Reisen im malayischen Archipel*, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 22(1890) bes. S. 494 f.: »In den Städten lassen sich die Leute gerne photographiren l. . .] auf den entfernteren Inseln ist es mir aber trotz vieler Geschenke oft recht schwer geworden, die Leute dazu zu bewegen. Sie glauben entweder, daß der Betreffende, der ihr Bild in Händen hält, dadurch vollständige Macht über sie gewinnt und sie dann willenlos alles das thun müssen, was er dem Bilde befiehlt, oder sie fürchten, sogleich nach der Aufnahme

- sterben zu müssen. Es ist aber Hoffnung vorhanden, daß sich dieser Aberglaube mit der Zeit verliert.« – Die Annahme einer »primitiven« Furcht vor visuellen Medien findet sich bereits vor 1839, das heißt vor der Erfindung der Fotografie, in bezug auf gemalte Porträts. So beschreibt George Catlin in seinem Buch über die nordamerikanischen Indianer die »abergläubische« Annahme, daß er »einen Teil des Lebens derjenigen, die lerl malte, in Besitz nehme und mit sich zu den Weißen bringen würde« als unter »Frauen« und »alten Medizinmännern« verbreitet. Die Häuptlinge der von Catlin besuchten Stämme erliegen jedoch angeblich nicht derselben Furcht und schenken seiner Behauptung Glauben, seine Kunst habe nichts mit Zauberei zu tun. Vgl. George Catlin: *North American Indians. Being Letters and Notes on Their Manners, Customs, and Conditions, Written During Eight Years' Travel, 1832-1839*, vol. I, Edinburgh 1926, S. 122 f.
- 28 Marina Warner formuliert die interessante These, daß die zahlreichen Erzählungen über die »primitiven« Furcht vor der Fotografie eine Wunschphantasie der Anthropologen, Missionare oder Entdecker seien, die so ihre (imaginäre) Macht hervorheben, vgl. Marina Warner: *Stealing the Shadow. Capturing the Soul*, in: *Figuring the Soul* (im Erscheinen); für eine frühere Version des Aufsatzes vgl. Marina Warner: *Stolen Shadows. Lost Souls: Body and Soul in Photography*, in: *Raritan*, 15(1995)2.
- 29 Man könnte sogar behaupten, daß die anthropologische Definition der »Seele« bereits auf Begriffen beruht, die sich mit Darstellungen von modernen visuellen Medien überschneiden. So wird in Edward Tylors *Primitive Culture* (1871) die »primitive« Konzeption der Seele auf eine Art und Weise beschrieben, die gleichzeitig auf visuelle Medien verweist: »The conception of a personal soul or spirit among the lower races may be defined as follows: It is a thin unsubstantial human *image*, in its nature a sort of vapour, *film*, or shadow.« Edward B. Tylor: *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, vol. I, London 1871, S. 387. Dem *Oxford English Dictionary* zufolge wird der Begriff »Film« bereits 1845 verwendet, um eine Kopie einer fotografischen Platte zu beschreiben.
- 30 Georg Cohn: *Kinematographenrecht. Vortrag gehalten in der juristischen Gesellschaft zu Berlin am 12. Juni 1909*, Berlin 1909, S. 19.
- 31 Lucien Lévy-Bruhl: *Die Seele der Primitiven*, autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Else Baronin Werkmann, Wien-Leipzig 1930, S. 154.
- 32 Während Else Werkmann hier übersetzt »Ein Bildnis, etwa eine Photographie, ist zweifellos ein »zweites Ich« (S. 157), heißt es im Original: »Sans doute un portrait, une photographie, est un double«. Lucien Lévy-Bruhl: *L'Âme Primitive* [1927], Nouvelle Edition, Paris 1963, S. 189 f.
- 33 Bruno May: *Das Recht des Kinematographen*, Berlin 1912, S. 3.
- 34 Ebd., S. 127. Eine kürzere Version des gleichen Arguments findet sich in Bruno May: *Der Kinematograph und das Recht am eigenen Bilde*, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Zeitschrift des Deutschen Vereins für den Schutz des gewerblichen Eigentums*, 17(1912)11, bes. S. 325: »Denn einmal handelt es sich hier, wenn auch durch die schnelle Aufeinanderfolge der Eindruck der Bewegung hervorgerufen wird, doch immer nur um Bilder, und andererseits bietet die im Absatz 2 des § 23 gestatte Berufung auf die Verletzung eines berechtigten Interesses dem Abgebildeten einen genügenden Schutz gegen mißbräuchliche Verwendung seines Bildnisses durch den Kinematographen.« (Meine Hervorhebung, S. A.)
- 35 Cohn: *Kinematographenrecht*, S. 19 f. (meine Hervorhebung, S. A.)
- 36 Am Ende des Films versucht er explizit, genau das zu tun, wenn er verzweifelt ausruft: »Scapinelli! Hof Dein Gold!« (Zwischentitel).

- 37 Guido Seeber, der Kameramann von *Der Student von Prag*, veröffentlichte 1927 ein Buch über die Möglichkeiten des Trickfilms, in dem er jene Sequenzen erklärt, in denen Balduin und sein Doppelgänger zu sehen sind. Vgl. Guido Seeber: *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Eine praktische und theoretische Darstellung des photographischen Filmtricks*. Berlin 1927, S. 54 f.: »Die Übertragung der Doppelgängeraufnahmen auf den Film dürfte erstmalig im Jahre 1913 als Grundlage der ganzen Handlung in dem Film *Der Student von Prag* durchgeführt worden sein. Der damals gezeigte erste Film dieses Namens war in der Täuschung so vollkommen, daß selbst viele Fachleute schwer davon zu überzeugen waren, daß die betr. Szenen wirklich in zwei Teilen nacheinander belichtet worden sind, weil im fertigen Filmbilde trotz der großen Projektion auch nicht das allermindeste davon zu sehen war.«
- 38 Paul Wegener: *Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes*, in: *Deutscher Wille (Der Kunstwart)* 30(1916/17); Wiederabdruck in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. hg. von Jörg Schweinitz, Leipzig 1992, S. 336.
- 39 Ebd.
- 40 Siehe Ernst Wachler in: *Bühne und Welt*. 24(1913/14)2; wieder abgedruckt in: *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, hg. von Ludwig Grewe, Margot Pehle, Heidi Westhoff, Stuttgart 1976, S. 111 f.: »Was sind die Erfindungen anderes als nackte Entlehnungen von Chamisso und E.T.A. Hoffmann?«
- 41 Friedrich Kittler hat in seinem verdienstvollen Aufsatz *Romantik - Psychoanalyse - Film: eine Doppelgängergeschichte* bereits betont, daß das frühe Kino als eine Technologie betrachtet wurde, die Doppelgänger produziert. Die Art und Weise, in der Kittler Romantik, Psychoanalyse und Kino miteinander verbindet, beruht jedoch auf einer Teleologie, die die Erfindung des Kinos zum Ziel und zur Erfüllung einer zielgerichteten Entwicklung macht. So beschreibt Kittler die romantische Subjekttheorie, »jene Schatten und Spiegel des Subjekts«, als eine Präfiguration, die durch die Psychoanalyse »klinisch verifiziert« und durch den Film »technisch implementiert« werde (S. 96). In typologischen Begriffen ließe sich Kittlers These denn auch wie folgt zusammenfassen: Die romantische Theorie des Subjekts um 1800 präfiguriert die Heraufkunft von Psychoanalyse und Film um 1900 in einer Weise, die strukturell der Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament entspricht. Um 1900 wiederum fungiert die Psychoanalyse gleichsam als Äquivalent zu Johannes dem Täufer, während die Technik Kino das zum Fleisch gewordene Wort darstellt: »Stummfilme implementieren in technischer Positivität, was Psychoanalyse nur denken kann« (S. 91). Alle Zitate aus Friedrich Kittler: *Romantik - Psychoanalyse - Film: eine Doppelgängergeschichte* [1986], in: Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993.
- 42 Willy Haas: *Novemberfilme*, in: *Freie deutsche Bühne*, 4(1922/23), S. 129-134; Wiederabdruck in: *Hätte ich das Kino!*, S. 172.
- 43 Berthold Viertel: *Im Kinematographentheater*, in: *März*, 4(1910)20; Wiederabdruck in: *Kein Tag ohne Kino*, S. 48 f. Vgl. zu Berthold Viertels Aufsatz auch Klaus Kreimeier: *Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Berthold Viertel in einem Kino zu Wien, anno 1910*, in: *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, hg. von Thomas Elsaesser, Michael Wedel, München 2002.
- 44 Hugo Münsterberg: *The Photoplay: A Psychological Study* [1916], hg. von Allan Langdale, London-New York 2002, S. 61. Zur Beziehung von Magie und frühem Kino vgl. auch Rachel Moore: *Savage Theory: Early Cinema as Modern Magic*. Durham 2000.

- 45 Rank rechtfertigt seine Bezugnahme auf das filmische Medium folgendermaßen: »Andere Bedenken gegen den innerlichen Gehalt eines so sehr auf *äußerliche Wirkungen* angewiesenen *Schaustücks* wollen wir so lange beiseite schieben, bis sich gezeigt hat, in welchem Sinne ein auf uralter Volksüberlieferung basierter Stoff von eminent psychologischem Gehalt *durch die Anforderungen neuer Darstellungsmittel verändert wird*. Vielleicht ergibt sich, daß die in mehrfacher Hinsicht an die *Traumtechnik* gemahnende *Kinodarstellung* auch gewisse psychologische Tatbestände und Beziehungen, die der Dichter oft nicht in klare Worte fassen kann, in einer deutlichen und sinnfälligen Bildersprache zum Ausdruck bringt.« (S. 7–8; meine Hervorhebung, S. A.). Nach diesem bemerkenswerten Vergleich von Traumarbeit und Film geht Rank allerdings nicht mehr auf visuelle Medien ein, sondern beschränkt sich auf literarische und ethnografische Texte. Lediglich an einer Stelle verweist Rank auf die »ergötzlichen Geschichten« (S. 90), die von Frazer und anderen über die »primitive« Angst vor der Fotografie verbreitet wurden. Alle Zitate stammen aus: Otto Rank: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [1914/25], Nachdruck der Ausgabe von 1925, Wien 1983.
- 46 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Freud: *Psychologische Schriften*, Frankfurt/Main 1970, S. 263 (meine Hervorhebung, S. A.).
- 47 Der Ausdruck »Technik der Magie« wird von Freud zuerst in dem Kapitel »Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken« in *Totem und Tabu* (1913) eingeführt, wo Freud sich ausdrücklich auf Hubert und Mauss bezieht: »Diese Anweisung will S. Reinach l. . . die Strategie des Animismus heißen; ich würde vorziehen sie mit Hubert und Mauß (1904 [142 ff.]) der Technik [des Animismus] zu vergleichen.« Sigmund Freud: *Totem und Tabu*, in: Freud: *Studienausgabe*, Bd. IX, Frankfurt/Main 1974, S. 367. Dabei beschreiben Hubert und Mauss ihrerseits schon Magie als funktionales Äquivalent von Technik: »Elle [la magie] travaille dans le sens où travaillent nos techniques, industries, médecine, chimie, mécanique, etc.« Henri Hubert, Marcel Mauss: *Esquisse d'une Théorie générale de la Magie*, in: *L'Année sociologique*, 7(1904), S. 143.
- 48 Freuds Aufsatz bezieht sich in einer Fußnote auf *Der Student von Prag*, ignoriert aber das Medium Kino, da Freud den Film nicht als Film, sondern als »Dichtung« beschreibt: »In der H. H. Ewersschen Dichtung *Der Student von Prag*, von welcher die Ranksche Studie über den Doppelgänger ausgegangen ist l. . . .« Freud: *Das Unheimliche*, S. 269, Fußnote 1.
- 49 Freud: *Das Unheimliche*, S. 263.
- 50 Albert Klöckner: *Das Massenproblem in der Kunst. Über Wesen und Wert der Vielfältigung (Film und Funk)*, in: *Das Nationaltheater*, 1(1928/29), S. 10–19, Wiederabdruck in: *Medientheorie 1888–1933*, S. 305.
- 51 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Idritte Fassung 1936], in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2: *Abhandlungen*, Frankfurt/Main 1980, S. 491. Die Parallele zwischen Benjamins berühmtem Aufsatz und Ryes Film wird auch von Heide Schlüppmann betont. Vgl. Schlüppmann: *The First German Art Film*, S. 14.
- 52 Die Transformation des Doppelgängermotivs von einer literarischen Figur in eine Theorie technischer Reproduktion wird auch in den unterschiedlichen Versionen von Benjamins Aufsatz sichtbar. So ist in der letzten Fassung des Kunstverkaufsatzes ein Verweis auf die Romantik und Jean Paul nicht mehr enthalten. In der ersten Fassung hatte die entsprechende Passage noch gelautet: »Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur [...] ist von Haus aus von der gleichen Art, wie das

Befremden des romantischen Menschen vor seinem Spiegelbild – bekanntlich ein Lieblingsmotiv von Jean Paul. Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden.« Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Erste Fassung, 1935] in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 451.

- 53 Vgl. vor allem Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 477, Fußnote 4: »Die kümmerlichste Provinzaufführung des Faust hat vor einem Faustfilm jedenfalls dies voraus, daß sie in Idealkonkurrenz zur Weimarer Uraufführung steht. Und was an traditionellen Gehalten man vor der Rampe sich in Erinnerung rufen mag, ist vor der Filmleinwand unverwertbar geworden.« Zur Beziehung zwischen Benjamins Begriff der »Aura« und Klages' Konzeption von »Urbild« in *Der Geist als Widersacher der Seele* vgl. Peter M. Spangenberg: »Aura«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1: *Absenz-Darstellung*, hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart 2000, bes: S. 406 f.
- 54 Zwischentitel, vgl. auch Helmut H. Diederichs: »*Der Student von Prag*«. *Einführung und Protokoll*, Stuttgart 1985, S. 50.
- 55 Keyssner: *Das Recht am eigenen Bilde*, S. 28 f.
- 56 Auf sprachlicher Ebene ergibt sich in Keyssners Text ein ähnliches Paradox, da die Vorherrschaft der Bildreproduktion Keyssner dazu führt, das fotografierte Original in etwas zu verwandeln, das bereits ein Bild ist. So bezeichnet Keyssner das Original durchgängig als »Urbild« – ein Begriff, der auch in Ludwig Klages' *Der Geist als Widersacher der Seele* eine zentrale Rolle spielt (siehe oben Anm. 53).
- 57 Vladimir Nabokov: *Maschenka [1925/26]. Frühe Romane*, übersetzt von Klaus Birkenhauer, Reinbek 1991, S. 21 f.
- 58 Ebd., S. 39 f.
- 59 Ebd., S. 41.

Stavros Arabatzis

Der Narzißmus der kleinen Differenz oder die Differenz ums Ganze

Zur Horizontabschreitung der realen und virtuellen Designformen¹

Wer sich heute in die öffentlichen Räume begibt, ist sofort in eine unendliche Dichte der Oberflächen, der Design- und der medialen Räume versetzt, die er freilich nicht als solche in ihren Widersprüchen, Paradoxien und Rätseln erkennen, lesen und wahrnehmen muß. Denn diese Design- und Medienräume *sind* nicht einfach so und nicht anders, vielmehr *wurden* sie unter Bedingungen. Ihr Gewordensein verschwindet und wohnt in den realen oder virtuellen Räumen als ihr stillgestelltes Resultat, das noch zu entziffern bleibt. Was einmal mit der Prêt-à-porter-Mode begonnen hat, vorher in der Haute Couture des beginnenden Kapitalismus (das heißt dem Manufakturzeitalter) und als Kleiderordnung von Klassen und Schichten seinen Sitz in den kleinen Oberschichten, Chefetagen oder Werbeagenturen hatte, ist in der formlosen, deregulierten global-verdichteten Zeit auch ins Innere der Menschen eingewandert, ohne daß jene äußere Macht aufgehört hätte zu existieren. Eine Mode, die nun vom ganzen Kollektiv im *Narzißmus der kleinen Differenz* verinnerlicht worden ist, so daß ein äußerlich oktroyiertes Modediktat nicht mehr notwendig ist. Ist aber dieser äußerliche Modezwang auch ins Innere des universellen Modekollektivs übergegangen, so hat jene »Schaustellung der industriellen Macht«² ihren bloß äußeren Zwangscharakter verloren. Sie wird zu einem universellen Sozialisationszwang, wie zu einer Kraft, die im Innern des Modekollektivs als Trieb und Neuerungssucht wirkt, aber darin als latenter Untergrund verleugnet wird. Etwas, das auf das Nachleben der Antike in diesem Design- und Medienraum als Zeichen eines Wiederholungszwangs deutet, wie darin die Schrift des ganz Anderen markiert.

Wie dieses Subjekt wurde, ist dann nicht erst aus den neuen Atmosphären abzulesen, sondern bereits in der mythischen Vorwelt. So haben wir zwar ein Selbst als den *zweckgerichteten Charakter des Menschen* erst seit dem ausgehenden Mittelalter, *der Sache nach* zeigt sich aber *Subjektivität* schon in der frühhistorischen Antike, in der mythischen Vorwelt, gewissermaßen *urbildlich* an. In ihren Episoden präfiguriert etwa die Ödipusmythe Grundvorgänge und -charaktere in der Anthro- und Soziogenese der nachmythischen Zivilisierten, während die Abenteuer des Odysseus Phasen und Stationen der Prozesse der Selbst-Werdung und Selbst-Erhaltung des bürgerlichen Charakters und seiner

Behauptung in Formen der Allegorie fassen. Ein Grundmuster des Subjekts der Selbsterhaltung, das in der Moderne schließlich als mündiger Mensch auftritt. Denn »Unmündigkeit« ist, nach Kant, »das Unvermögen, sich selbst zu erhalten«³. Eine selbsterhaltende Subjektivität, die dabei ihr Objektivsein vergißt, um sich mit dem Attribut des Schöpferischen auszustatten, wobei dieses Schöpferische und Kreative schließlich auch auf sich selbst chirurgisch-anthropotechnisch angewandt wird. Was einmal in der Moderne mit der industriellen Anfertigung von Gegenständen begonnen hat und in den Klassen und Schichten seinen Sitz in den kleinen Oberschichten, Chefetagen oder Werbeagenturen hatte, ist in der formlosen, deregulierten global-verdichteten Zeit auch ins Innere der Menschen eingewandert, ohne daß jene äußere Macht aufgehört hätte zu existieren. Eine Mode, die nun vom ganzen Kollektiv im Narzißmus der kleinen Differenz verinnerlicht worden ist, so daß ein äußerlich oktroyiertes Modediktat nicht mehr notwendig ist. Ein Selbst- und Umweltdesign, als das, was man liebt, und als das, was man lieben wird, womit in der Statik der klassischen Idealform eine neue wissenschaftlich-technologische Dynamik eingebaut ist. Ein narzißisches Bewußtsein, das sich bereits im Mythos von jenem Narkissos reflektiert, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte. »Zuerst«, so berichtet der Mythos, »versuchte er den schönen Knaben, den er im Wasser vor sich sah, zu umarmen und zu küssen. Aber bald erkannte er sich selbst, lag da und schaute Stunde um Stunde verzückt auf das Wasser. Wie konnte er es ertragen, seine Liebe vor sich zu haben und doch sie nicht genießen zu können? Kummer quälte ihn endlos, doch er erfreute sich an der Qual.«⁴ Dies Bild brauchen wir aber nicht nur in der Vergangenheit zu suchen, weil das Feld der Mythologie heute gerade das der Mode, der Massenkultur und der virtuellen Schalen ist. Es sind Grundmuster, Urbild-, und -schriftzeichen, die aus unserem kulturellen Gedächtnis stammen, aber nicht mehr bewußt präsent sind. Dergestalt, daß diese Optimierung und diese Mängelkompensation nicht nur auf den alten Mythos und auf das alte klassizistische Ideal zurückdeutet, vielmehr auf eine Anthro- und Soziogenese, die heute *am eigenen Leib und innerhalb eines einzigen Lebens* durchgemacht wird. *So fassen die neuen Abenteuer des Selbstdesigns Phasen und Stationen der chirurgischen Genese in den schöpferischen Stadien einer Selbst-Werdung und Selbst-Erhaltung.* Es sind technologisch-wissenschaftliche, gestalterisch-mediale und gesellschaftliche Formen, die einen ungleich höheren Grad der Abstraktion erreichen und daher in der *Großen Installation* des sozialen Gesamt-Akteurs ungleich erfolgreicher sind als jene altmythologischen, klassischen oder theologischen Ideen. Der moderne Ausgriff der Design- und Medienabstraktion auf das Gesamt der natürlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit zeigt dann eine Unverträglichkeit mit Beständigkeit, Physis und Naturwüchsigkeit. So ist alles Beständige heute allein noch das Unbeständig. Halt gewinnt dieser Design- und Medienprozeß nur im

Narzissmus der kleinen Differenz, die heute nicht mehr in den »Gott Logos«⁵, sondern in den Logos (Weltmarken) des Marktuniversums verschwindet und darin die *Scheinewigkeit des Neuen* präsentiert. Eine dynamische Eskalationsfigur im öffentlichen Mode- und Medienraum, die, indem sie die *kleine Differenz* immer wieder narzisstisch setzt, den *Konformismus des Andersseins* bestätigt. Die alten festgefügt, geschlossenen Formen stellen, aus der Perspektive des universellen Designs und der virtuellen Welten betrachtet, so etwas wie Relikte abergläubischer, vormoderner Zeiten dar. Gerade in diesen Design- und Medienschalen, welche die vormals synthetischen Weltbilder und die haltlos gewordenen Totalitäten zerstören, bildet sich aber auf der Rückseite dieser Bewegung eine neue pseudoreligiöse Figur. Eine sich vermehrende Polymorphie mythischen Trugs, die das vormals als beständig oder heilig gehaltene Original tendenziell darin auflöst und so *zur Sache selbst* wird. *Immer-auch-anders-sein-Können* lautet daher das Motto dieser neuen ästhetisch-ontologischen Sphäre, und ihr neurophysiologischer Name ist das ständige *Erregtsein*. Während jene antike oder klassische Form noch den Kontakt zur Natur und zum Körper beibehielt – sie bezog sich auf einen ästhetischen Kanon, der auf der Harmonie und Ausgeglichenheit des Ganzen mit den Teilen und auf eine Tradition der unnachahmlichen Vorbilder gegründet war –, ist dieses Vorgegebene in einem dichten Gewebe aus nahtlosen Verbindungen bis zu einem Grenzwert aufgelöst. Das neue Selbst- und Umweltdesign verbessert dann nicht mehr die Natur, vielmehr bildet es in dieser Verbesserung eine ästhetisch-ontologische Sphäre, die als reale oder mediale Fiktion im öffentlichen Raum gespenstisch eskaliert und dort einen Geisterbahn-Effekt produziert. Das Ideale wird heute also nicht mehr als ein von der Natur aus Entstandenes aufgebaut, vielmehr verwandeln sich die Erscheinungsbilder der permanenten Konstruktion in die Möglichkeit, immer wieder neu anfangen zu können, und in diesem stetigen Neusein den ansteigenden Schmerz, den Tod, das Scheitern, die Körperruine aus dem konstruierten Selbst auszuschließen und die Selbstoptimierung als eine anwachsende Strafe, immer wieder neu zu beginnen. Eine vergebliche Anstrengung, wie sie auch einigen Helden der Unterwelt (Tantalus, Sisyphos oder den Danaiden) an die Stirn geschrieben steht. Dergestalt schreiten diese Design- und Mediengestalten zurück, wenn sie in ihrer *kleinen Differenz* fortschreiten.

So etwa in der kosmetischen Chirurgie, die ihre neomythischen Gestalten in den abstrakten Raum hinein konstruiert. Eine neue Aphrodite, die nicht mehr aus dem Schaum des Meeres sich erhebt, sondern aus dem klinischen Bett des kosmetischen Chirurgen und seinen Instrumenten. Ein Selbstdesign, das der Hilfe des kosmetischen Chirurgen bedarf, damit die neue Göttin verjüngt wiedergeboren wird. Sie badet nicht mehr im Chaos des Meeres, sondern in einem Technologie- und Datenozan und taucht aus diesem verjüngt wieder auf, wäh-

rend diese Verjüngung bereits die nächste ankündigt. Tethys (aus dem Wort »verfügen« und »befehlen« geformt) war der Name der alten Göttin als Schöpferin. Chindy ist der Name der neuen Göttin im konstruktiven Selbstdesign, wie ihre andere äußere Form die der Aphrodisiaka (Liebesmittel) ist, die als physioneurologischer Suchtstoff die tägliche Steigerung der Dosis und darin den »Suchtkonformismus« bestätigt. Das Glück erwächst hier nicht aus dem Ideal einer verbesserten Natur, vielmehr besteht dies in der permanenten Produktion und Konsumtion der immer neuen Erscheinungsbilder. Die schönste und vollendete Frau ist dann eine fortschreitende systemisch optimierte Maschine, in Form eines kreatürlichen Ich, welches die Ausmerzungen aller Besonderen als Mängelkompensation und Perfektionierung immerfort aus sich betreibt. Eine moderne Konstruktion, deren Abstraktionsgrad bereits Hegel registriert hatte, als er in den »modernen zugeschnittenen Kleidern« die Körper »verunstaltet«⁶ sah, ohne daß er aber diese moderne Verunstaltung in ihrem mythischen Gehalt auch entziffern konnte. In der bewunderten Allgemeinheit der konstruierten Erscheinung setzt sich so die Verderblichkeit der Mythen fort, die Unausweichlichkeit des Bannes als abstrakte Norm der Gestaltung. Aus jener »Schaumgeborenen« ist somit die aus den technisch-wissenschaftlichen Instrumenten und den »immateriellen Datenströmen geborene« geworden. Das Bad in Wissenschaft und Technologie ist die Taufe des zeitgenössischen Menschen. Eine Metamorphose des Meeres in die Medien des Bildes, des Geldes, der Ware, der Technologie und der Kommunikation, so daß die Göttin der Liebe zum abgegriffenen Logo herabsinkt. Ein unerlöstes Immergleiches der Realität in der »riesigen Differenzierungsmaschine«⁷ als der stets immer höher werdende Preis der fortschreitenden öffentlichen Erscheinungsbilder, über die die phantasmagorischen Schleier hin und her schwanken, durch sie hindurch das Immergleiche des Mythos und der Geschichte selbst zu schwanken und sich zu bewegen scheint.

Masken, Formen, Kostüme, Korsetts, Tattoos, Piercings, Brandings, Bilder, Design- und Medienatmosphären sind somit in ihrer *kleinen Differenz* die Figuren eines Wiederholungszwangs in der jeweils erhöhten historischen Stufenleiter. Eine stetige anthropotechnische Grenzüberschreitung, die das Außen des Designsystems wieder ins Innere verwandelt und so immer weiter voranschreitet. Denn das moderne Designsystem muß in seiner Konstruktion auf der Suche nach der Idealform, nach dem Neuen, weiter und weiter ins Formlose vordringen, während dieser Horizont in seiner *paradoxen Abschreitung* eine Kompressionsfigur des konkreten Menschen abgibt, die gelesen sein will. Eine neue *Designhaut* – nicht Hülle oder Grenze, wie dies bei den Neomaden als Grenze und Grenzüberschreitung gedacht wird –, worin der Mensch in der global-kapitalistischen Reise zu Hause ist: *Der paradoxe Einstand von uralter und neu*, in dem sich aber zugleich das ganz Andere mit seiner Figur einschreibt

und jene paradoxe, immanente Figur wieder destabilisiert. Eine Designhaut, die der Menschheit inzwischen in der Architektur, in den Textilien, in den Kommunikations-, Web-, Gendesign- und Atemluft-Räumen, in den Shopping Malls, Kliniken, Straßen, Messen, Kaufhäusern, Gaststätten, Banken, Arbeitsplätzen, Konferenzzentren, Hotels, Erlebniswelten, Health- und Wellness-Bereichen oder den Fahrgastkabinen angewachsen ist. Eine historisch-gesellschaftlich angewachsene *Designhaut*, die darin ihr objektiv entstelltes Bild in der individuellen Kreation vergißt, so daß die Erinnerung daran als eine narzißtische Kränkung empfunden wird. Denn diese kreative Individualisierung weist nicht nur auf die Freisetzung aus den traditionellen Versorgungs- und Herrschaftszusammenhängen hin, vielmehr zeigt diese Befreiung umgekehrt die Auslieferung der Individuen an globale ökonomische, ästhetische, physiologische und mediale Zwänge. Es sind anthropotechnische Konstrukte, die freilich immer noch reale und fiktive Ereignisse darstellen⁸, aber ihre Lebensnähe und ihre Schönheit ist eben auch simuliert, ihre Sinnlichkeit und Konkretion bestehen gerade darin, in der Konstruktion aufgelöst zu sein. Wo die Aphrodite- oder die Helena-Figur noch in einer langen künstlerischen Tradition eingebettet war, besteht die neue konstruktive Schönheitsfigur nur noch aus Bestandteilen, die aus der wissenschaftlich-technologischen Welt und der Kommunikationswelt der Werbung, der Film- oder der Fernsehbilder stammen. Was sich dann an Schönheit oder an Lebensentwürfen global erweitert (wie stelle ich mich in der Freizeit oder am Arbeitsplatz dar, welchen Lebensstil wähle ich für einen bestimmten Lebensabschnitt etc.), schränkt sich ebenso zunehmend ein. Die *Entmächtigung* des lokalen traditionellen Raums oder der »Natur« in der Konstruktion erweist sich zugleich als eine *Ermächtigung* des anonymen und abstrakten Raums. Der Design- und Medienprozeß, der dem transzendenten Ding asymptotisch sich annähert, schiebt es gleichsam vor sich her und entfernt es so vom Bewußtsein wie von der Sinnlichkeit und Konkretion. Die asymptotische Annäherung ist Spiegelung und muß stehen lassen, was sich als Grenzwert, Rest und Spur der Liquidierung und der Identifizierung widersetzt. Die Identifizierungen des Absoluten in den dynamischen Erscheinungsbildern transportieren es auf die Konstruktionen des Individuums, von dem das Identitätsprinzip her stammt. Ein narzißtisches Gefangensein im eigenen Körper, im eigenen Bild, das aber als individuelle Freiheit verkündet wird, während das Selbst in Wirklichkeit in seinem Selbstdesign *unbewußt Geschichte schreibt* und so auf mythotheologische Zusammenhänge zurückdeutet. Damit aber auch auf ein *Niemandsland*, das allem Mythos und aller Theo-Logie zwar, mit Derrida, vorausliegt, aber gerade dadurch in die Immanenz sich ein- und ausdrückt.

Das selbstreferentielle Designsystem hat dann nicht bloß einen Umweltkontakt, den es sich selbst in der riesigen Differenzierungsmaschine ermöglicht, sondern eine Umwelt als den globalen ökonomischen, ästhetischen und

neurophysiologischen Zwang, der auch umgekehrt im Besonderen als ein bedeutendes Wesen und Unwesen wirkt. Deshalb weist die Hermetik des anthropomorphen System-Modells auf seine Akteure zurück, die diese funktional ausdifferenzierte Maschine in Gang halten und in ihrem Kompressionsraum bis zu einem Grenzwert verschwinden. Denn das Ganze (Substanz, Geist, Wesen, Gott, Integral) ist im Design und in den audiovisuellen Sphären nicht bloß funktional verschwunden, sondern dies reflektiert sich ebenso in diesen Teilsystemen und bildet dort den Ort wie den Unort aus, an dem sich das unausdenkliche Sein buchstabiert. Die Ersetzung von Substanzbegriffen durch Funktionsbegriffe beseitigt also nicht die Substanz, vielmehr tritt sie darin funktionalistisch auf, als ein *systemischer Anthropomorphismus*. Damit aber wirft das Designsystem zwei Fragen auf: Erstens die Frage nach dem Verhältnis von Form und Nicht-Form. Zweitens die Frage nach dem Verhältnis von Form und dem Formträger. Die Unterscheidung zwischen Form und Nicht-Form ist das Feld, das vor allem Niklas Luhmann bearbeitet, dessen Systemtheorie perspektivisch gedacht ist. Denn die Unterscheidung zwischen Form und Nicht-Form wird noch im Medium selbst beschrieben – vor allem im Medium der Kommunikation: Kommunikation *durch* Gestaltung –, wobei das Medium als ein virtuelles verstanden wird. Gerade die *Designhaut* drückt aber in ihrer »Unverständlichkeit« die *horizontale* Perspektive des Designsystems *paradox-vertikal* aus. Ein Designsystem im öffentlichen Raum, das nicht nur die nächste und übernächste Form als Grenzüberschreitung kennt, sondern auch *den ganzen Horizont der virtuellen Designformen paradox abschreitet*. Insofern hat das Design- und Mediensystem keine äußere Grenze, die Form von der Nicht-Form des Draußen trennt (denn dies ist noch eine Renaissance-Perspektive, welche das Design- und das Mediensystem im Fluchtpunkt der Nicht-Form betrachtet). Ein Designsystem, das ständig auf der Suche nach dem Neuen ist und immer weiter ins Formlose avantgardistisch *vordringt*. Der Formprozeß, der sich dem Formlosen asymptotisch annähert, schiebt es gleichsam vor sich her und entfernt es so von der objektiven Ausdrucksgestalt dieser Konstruktionen wie vom unvordenklichen materiellen Design- und Medienträger. Eine Ausdrucksgestalt, die eben nicht in den Formen dieses ästhetischen Grenzüberschreitungsunternehmens aufgeht. Die Identifizierungen des Formlosen in den dynamischen Formen transportieren es vielmehr auf die dynamische Form, wodurch Form und Nicht-Form (das virtuelle Reservoir aller möglichen Formen) in die bloße Identität umschlagen, die so die *Differenz der objektiven Form* wie die *Differenz des stofflichen Formträgers* verdeckt. Dadurch bleibt nicht nur der objektive Ausdruck dieser Design- und Medienform in der ständigen Formüberschreitung *unlesbar*, sondern auch die *Form des Formlosen ohne Ausdruck*, die gerade in dieser narzißtischen Grenzverschiebung der Design- und Medienformen untergehen. Es handelt sich hier eben gar nicht um eine *Grenze*, wie sie in der kosmetischen Chirurgie

immer wieder überschritten wird, sondern um eine *Mauer*, an der sich nicht nur alle möglichen Idealformen und virtuelle Medien erschöpft zeigen, sondern auch *der materielle Formträger sich einschreibt* und in der Designhaut negativ buchstabiert wird – Luhmann kannte offenbar diese Ausnahme nicht, daß eine Grenze eine Designhaut sein kann, die den Horizont des Design- und Medienuniversums paradox abschreitet. Denn Grenzen können *weit* gezogen werden, der objektive Käfig der Designhaut aber, in dem wir heute, in der globalisierten Moderne, alle eingeschlossen sind, ist immer *eng* und wird *immer enger*. Eine unendliche *objektive Enge*, wie sie in der *paradoxen Horizontabschreitung* des Designsystems als objektive *Form* lesbar wird und an der sich zugleich die *Weite des unverfügbaren Körpers* ausdrückt. Das Designsystem hat dann nicht zwei Außenseiten (die äußere Grenze der Form, die die horizontale Nicht-Form draußen läßt, und eine Außenseite »hinter der Form«, die die Form trägt), sondern im Besonderen *drückt sich* das immer weiter ausdehnende *horizontale* Designuniversum *vertikal* als ein immer enger werdender Kompressionsraum des universellen Designs *aus*. Ein konkreter, scheinbar stabiler Verdichtungsraum, in dem sich zugleich der *instabile chaotische Träger* in der paradox-immanenten Form des Kunstwerks paradox stabilisiert. Der Träger als *hypokeimenon* ist somit ohne die *dynamisch-entgrenzende* Form des Designs nicht denkbar und lesbar, wie umgekehrt die dynamische Designform nur durch den Träger als *hypokeimenon* der Design- und Medienform sein kann. Nur in der Vergewärtigung dieser *Verschränkung* und Spannung des *paradox-statischen* und des *dialektisch-bewegten* Elements wird die *Spur des virtuellen Designmediums* – die sich sonst in den abstrakten Raum der Konstruktion verliert – wie die *Spur des unvordenklichen materiellen Trägers lesbar*, der zwar in seinem unvordenklichen Sein nicht *von* dieser Welt, aber *in* der Welt ist.

Nicht dynamisch-virtuelles Reservoir aller möglichen Kunstformen hier (ontisch, systemtheoretisch) und materieller Träger dort (ontologische Differenz oder ontomediale Differenz) also, sondern die objektive *Formprägung* und die intentionslose *Formausprägung* des unvordenklichen Trägers bilden *in* der Designhaut *die Differenz ums Ganze*. Während die systemtheoretische Differenz oder die ontomediale Differenz sprachlos bleiben, weil sie entweder ontisch im abstrakten System der Kommunikation, oder aber ontomedial »hinter der Form« verschwinden. Jene Differenz ums Ganze, das *lesbare Konzentrat der zerstreuten Erscheinung*, löst sich daher nicht in der kleinen narzißtischen Differenz der Subsysteme auf, um dort gespenstisch zu verschwinden, vielmehr drängt jenes Ganze der kapitalistischen Weltverdichtung auch ins Teilsystem zurück und bestimmt dort die Kompressionsform des Besonderen und Einzelnen. Das System Design und das System Medien auf ein ausdifferenziertes Teilsystem funktionalistisch beschränken heißt, ihre ökonomischen, ästhetisch-künstlerischen, mytho-theologischen Dimensionen wie den Formträger als Ursprung

darin verkennen; sie umgekehrt auf Ökonomie einschränken heißt, ihre ästhetischen, medialen, physiologischen, politischen, mythischen und theologischen Erscheinungsformen wie den Träger als *hypokeimenon* ausblenden.

Die gestalteten und virtuellen Räume der Öffentlichkeit sind dann weder funktional-narzißtisch auflösbar, noch bilden sie darin eine ästhetisch-ontologische Sphäre, vielmehr hat sich in ihnen Gesellschaft, Geschichte und Kultur aufgespeichert, wie dieser historisch-mythische und gesellschaftliche Speicherort zugleich die *chora* des ganz Anderen bildet, das sich darin in seinem Anderssein, in seinem Nicht-Sein buchstabiert. Die künstlerische und die reflektorische Anstrengung erweckt dies *Aufgespeicherte* in den Dingen, Bildern, Klängen oder Worten, indem sie den Innenraum dieses künstlichen Raums als den *konkreten Ort* des Designs oder der Medien aufdeckt. Den *konkreten Ort* im abstrakten Raum, an dem sich zugleich das ganz Andere ein- und ausdrückt – nicht bloß die lokalen Kulturen, die gegen diese Mobilmachung des Designs, der Bilder, Texte und Klänge scheinbar immun sein sollen, weil sie angeblich immer noch Heimat, Wohnung, Tracht und Gegend geblieben sind. Was dieser großen Mobilmachung der Waren, Bilder, Zeichen und Logos sich widersetzt, ist somit das *Unendlichkleine in der Großen Installation*, das gerade in dieser *Weltverdichtung und Weltvernichtung* im Besonderen wieder Fuß faßt, um sich darin auch konkret auszudehnen. Mag im Reich der zirkulierenden Zeichen das *Momentum* die *Gründe* überholt haben, dieses *Momentum ist eben dadurch selbst zum Pseudogrund, zum paradoxen Ungrund geworden*, an dem sich zugleich das unausdenkliche Andere selber seine Schrift schreibt. Eine ästhetische Erfahrung, die nicht bloß *gegen* den Markt und *gegen* die Massenkultur erschlossen wird, sondern dies ist das Gegen *in* den warenförmigen Produkten der globalisierten Moderne selbst, das ihren virtuellen Charakter ganz erschöpft, um darin eine Schrift offenzulegen. Eine Schrift, die das Sein von Mensch und Ding im kapitalistisch verdichteten Raum zeigt, wie andererseits darin die instabilen Schalen nach innen sich öffnen, damit wir die »Luft von den anderen Planeten« *in* den Schalen selbst atmen können. Denn was *in* der Welt der warenförmigen Produkte ist, ist stets etwas, das nicht *von* dieser Welt der marktzentrierten Einheitskultur ist.

Auch die neuen Medien (Bilder, Stoffe, Filme, Texte, Klänge, Worte, Waren), die lebensweltliche Kompetenzen und Kräfte wie Kommunikation, Grenzüberschreitung und Selbstbestimmung in universalem Umfang gestärkt haben, werden also ihrerseits dahin befragt werden müssen, ob sie das Versprechen der Menschheitskultur und der Kommunikation auch halten. Ob sie die konkrete öffentliche *Spur* des Menschen auch zeigen. Oder ob sie nur Pseudo-Wirklichkeiten des Bild-, Ton- und Wortmachers, des globalen Weltwettermachers sind. Ob sie nicht Phantasmen und Gespenster produzieren, die die Menschheit darin in ihrer Substanz ersetzen und zugleich darin immer mehr aussaugen. Drin-

gend ist daher eine Ikonographie und Ikonologie, die an den abstrakten Formen und Bildern der Massenkultur die *konkreten Orte* des Designs oder der Medien lesen und entziffern lernen. Eine gestalterische Transformation der Design- oder der Medienschirmunruhe in einer paradoxen Ruhe der Darstellung, bevor Betrachter wie Macher von ihren modischen und medialen Fluten wieder mitgerissen werden und in ihren Medien untergehen. Dringend ist ebenso eine *Semiotik* als der Wissenschaft von der *Lektüre* der Design- und Körperzeichen. Eine Lehre von den Kennzeichen der Krankheiten oder den Symptomen im Raum der immateriellen *Verundinglichung* – nicht Verdinglichung. Unentbehrlich ist auch eine »Wissenschaft«, welche die Kennzeichen der *allgemeinen Designsucht* entziffern lernt, wie eine *Designologie*, die des Zwangsmoments in der *narzisstisch kleinen Differenz* physioneurologisch gewahr wird. Dringend ist ebenso ein feministisch-kontemplativer Blick, der aus dem männlichen Gestaltungswillen den Zeichenträger des männlichen Blicks als Designgrund dechiffriert. Ebenso eine Systemtheorie, die aufzeigt, wie hier von einem Medium ins andere hinübergesprungen und ständig zwischen Design, Mode, Ökonomie, Kunst, Film- Fernsehen oder Politik hin- und her gewechselt wird, wobei hier allerdings auch der hermetische Charakter dieser Systemräume zu entziffern wäre. Dringend ist eine ästhetische Arbeit, welche die wissenschaftlich-technologische und ökonomische Atmosphäre der global zirkulierenden Zeichen nicht etwa verläßt, vielmehr diese nach *innen* kulturell-historisch erweitert und sie auf eine Metasprache des Kunst-Diskurses, der Entmythologisierung und Enttheologisierung auf anschauliche Weise hin verschiebt und dabei die Schrift von Mensch und Ding aufdeckt, die sich darin selber schreibt. Eine Verbindung von medialen und designwissenschaftlichen Fragen mit kulturhistorischen und mythotheologischen Aspekten. Eine Brechung des jeweiligen Mediums *durch sich selbst* und *durch ein ganz Anderes, Fremdes*. Es sind die Bruchstücke der globalisierten Disharmonie, die wiederum allegorisch auf die Harmonie des ganz Anderen deuten, das darin gebrochen ohne Willkür und Gewalt intentionslos empfangen und ganz sein will. Die kapitalistische Eroberung der Welt durch das Bild, durch den Ton oder die Superware Information bricht unter dem *Gewicht des Konkreten* in sich zusammen und zeigt eine andere Welt von Bildern, Klängen und Sprache, die nach innen sich öffnet und dabei sich immer mehr ausdehnt. Es ist der Überschuß der Dinge, der, wie Goethe formuliert, »im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe«⁹. Eine bruchstückhafte Synthese der Design- und der Medienräume, welche die semantischen oder ikonischen Zeichen auf den Grund der Erscheinungsbilder, Klänge und Worte entlädt, um gerade in der Sinnentleerung der konventionellen Zeichen die unausdenkliche Fülle der Menschen und Dinge zu formulieren. Solche freigelegten Kennzeichen sind dann so etwas wie die Grubenlichter,

die durch die finsternen Stollen und Gänge der Designräume und der Leibes-
höhle leiten. Aber eben nur leiten, weil noch diese *Mediologie* oder *Poetologie*
des Designraums auf einen *Logos* und auf eine *Praxis* hinweisen, die im
Intentionslosen des abgeschrittenen Design- und Medienhorizonts außer Kurs
gesetzt werden müssen, sollen alle konventionellen Zeichen der Abstraktion
einmal im Konkreten verschwinden. Es geht also darum, praktisch wie theoretisch,
jenen entwesten Design- und Mediengespenstern im öffentlichen Raum
eine konkrete *Spur* zu geben, in der auch das ganz Andere, Fremde und Neue
in seiner äußersten Gefährdung ein *Asyl* findet. Eine *Schrift*, die sich im
Universaldesign selber schreibt und dabei den Namen des ganz Anderen buch-
stabiert. Für den »Künstler«, der diese konkreten Orte des sozialen Gesamt-
Akteurs und -Konsumenten aufdeckt, heißt dies: Er muß sich in den neuen
Design- und Medienräumen mehr anstrengen, das zu tun, was er nicht mehr
tut, sondern nur *zeigt*, was eigentlich *ist* und von ihm objektiv *getan* worden ist.
Denn dies ist auch der unvordenkliche Ort, an dem der Glutkern des stoffli-
chen Trägers als Asche offenbar wird: der Glutkern in seinem historisch-mythi-
schen und theo(logischen) Anderssein. Insofern ist alle historische »Kunst« nicht
nur ein Mittel, das Machen einer Sache zu zeigen, sondern auch ein Mittel,
welches das *Mittel (Medium) des Tuns* paradox auflöst, um in dem *dinglichen*
oder *medialen Speicher* das objektiv *Gespeicherte* aufzuwecken wie das ganz
Andere darin zu chiffrieren. Eine »Umbesetzung« der Stelle, an der das Medium
(Körper, Kleid, Haut, Atem, Bild, Ton, Wort) nicht mehr von einem Design,
Medium, zum anderen sich ruhe- und endlos fortwälzt, sondern gewissermaßen
auch *topographisch* entsteht. Wo aber der Mensch an einer *konkreten Stelle*
paradox Fuß faßt, sind alle medialen Gespenster vertrieben, und der konkrete
Raum dehnt sich immer mehr nach innen aus. Denn ein dingliches oder me-
diales Gespenst hinterläßt keine *Spur* auf der Erde, wohl aber der konkrete
Mensch, der gerade in der Asche dieser aufgelösten Gespenster wie des ganz
Anderen sein *Gewicht* erhält und so paradox am Leben gehalten wird.

Anmerkungen

- 1 Vortrag, gehalten am 1. Juli 2005 in der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar anlässlich einer Professur für Moden und öffentliche Erscheinungsbilder.
- 2 Theodor W. Adorno: *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt/Main 1972, S. 354.
- 3 Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung?*, in: Kant : *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 161.
- 4 Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek 1999, S. 260.
- 5 Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion* (1927). Dieser »Gott Logos« steckt noch in Freuds Wissenschaftsgläubigkeit, die heute von der Logo-Gläubigkeit (Weltmarken-Gläubigkeit) abgelöst wurde.

- 6 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14, Frankfurt/Main 1970, S. 408.
- 7 Boris Groys: *Kunst-Kommentare*, Wien 1997, S. 21.
- 8 Bei aller Simulation, wie sie Jean Baudrillard treffsicher als einen Geisterbahn-Effekt des »postmodernen Menschen« beschreibt, gilt dann nicht nur diese Differenz von real und virtuell festzuhalten, sondern auch die *Differenz des materiellen Formträgers*, ohne den schließlich dieses Formkonstrukt, genannt virtuelle Wolke, nicht wäre.
- 9 J.W. Goethe: *Maximen und Reflexionen*, in: Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 9, Zürich 1950, S. 639.

Richard Faber

Streitbare Ästhetin und unverhohlene Moralistin

In memoriam Susan Sontag (1933-2004)

«Ein Radikalismus, der rein »kulturell« ist, ist entweder illusorisch oder in seinen Implikationen letzten Endes konservativ.»

Annäherung an Artaud

»Wahre Kultur ist ohne Altruismus nicht möglich.«

Dreißig Jahre später . . .

Die 2004 verstorbene euro-amerikanische, ihrer ostjüdischen Herkunft stets bewußte Schriftstellerin, Film- und Theaterregisseurin Susan Sontag galt seit ihrem Engagement gegen den Vietnamkrieg – obwohl »woman of letters« par excellence – als »Amerikas öffentliches Gewissen«.¹ Just im Essay *Dreißig Jahre später...*, der ihre grundlegende und bahnbrechende Neue Ästhetik *Against interpretation* von 1964 bzw. 1968 reflektiert, bekennt sie selbst: »Ich war eine streitbare Ästhetin und eine kaum verhohlene Moralistin. Zwar verlegte ich mich nicht gerade auf das Verfassen von Manifesten, doch meine ununterdrückbare Vorliebe für aphoristische Aussagen konspirierte mit meinen unerschrocken kämpferischen Absichten.«²

Sontags so moralische wie ästhetische Leidenschaftlichkeit war von derselben Weite wie die ihres älteren Mitstreiters Paul Goodman und von gleichfalls höchstem Anspruch.³ Ich möchte ihr jenen »ungewöhnlichen moralischen und ästhetischen Takt« zusprechen, den sie den Regisseuren von Rolf Hochhuths *Stellvertreter* abverlangte. Statt Takt kann auch von *umfassendem* Geschmack geredet werden, wobei ich mich auf folgende Passage ihres anderen avantgardistischen Essays der frühen Jahre, *Anmerkungen zu »Camp«*, beziehe: »[...] der Geschmack regiert jede freie menschliche Reaktion – im Gegensatz zur rein mechanischen. Nichts hat eine größere Prägekraft. Es gibt einen Geschmack in der Beurteilung von Menschen, einen visuellen Geschmack, einen Geschmack in Dingen des Gefühls – und es gibt einen Geschmack, der sich im Handeln bekundet, einen Geschmack auf moralischem Gebiet. Ebenso ist Intelligenz im Grunde eine Art des Geschmacks: Geschmack im Bereich des Denkens.«⁴

»Eine der Tatsachen, mit denen es zu rechnen gilt, ist lallerdings, R.F.I., daß der Geschmack dazu neigt, sich sehr ungleichmäßig zu entwickeln. Nur selten

hat ein und dieselbe Person gleichzeitig einen guten visuellen Geschmack und einen guten Geschmack in der Beurteilung von Menschen und beweist darüber hinaus noch Geschmack im Denken.«⁵ Sontag gehörte emphatisch zu diesen – auch unter Schriftstellern – seltenen Personen: Nie gab sie sich mit dem bloßen Anschein zufrieden und, gleich dem höchst verehrten Walter Benjamin, war ihr Unbefangeneit am fremdesten.⁶ Man muß auf sie selbst beziehen, was sie Jane Austen nachsagte: »niemals nachlassende Intelligenz« und »luzide Prosa«.⁷ Für Sontag gilt nicht weniger als für – den von ihr geradezu geliebten – Roland Barthes: »Alles, was er schrieb, war interessant – lebhaft, voller Tempo, dicht, *pointiert*«, jedenfalls wenn man auch bei ihr hinzufügt: »Die meisten I. . I Bücher sind Sammlungen von Essays.«⁸ Sontag war gleichfalls vor allem eine genialische Essayistin oder Kritikerin⁹ und – im Unterschied zu Barthes (wie sie nachdrücklich festgehalten hat¹⁰) – nicht zuletzt im moralischen, ja politischen: klassisch intellektuellen Sinn.¹¹

Ihr, die *beanspruchte*, »eine in keiner Weise spezialisierte Schriftstellerin« zu sein¹², ging es immer wieder um eine »neue Wahrheit über die Situation des Menschen, eine neue Erfahrung dessen, was es heißt, ein Mensch zu sein – kurz eine neue, gültige Erlebnisweise«¹³, doch Erfahrung, ja Wahrheit müssen nicht weniger akzentuiert werden und gerade auch im Sinn *moralischer* Strenge. »Wie soll man aber im späten 20. Jahrhundert moralisch streng sein?« fragt Sontag selbst. »Wie denn, wenn es so vieles gibt, gegen das man streng sein muß; wie denn, wenn man zwar ein Empfinden für das Böse hat, aber keine religiöse oder philosophische Sprache, um intelligent über das Böse zu sprechen?«¹⁴ Über das »radikal« und »absolut« Böse (das die im Banne von Auschwitz stehende Sontag keineswegs leugnet)? Doch eben noch oder gerade im radikalen bzw. absoluten Bereich will sie *intelligent* sprechen.

Sontag leugnet nie ihre nachhaltige Prägung durch den »ethischen Ernst« großer europäischer Literatur, besonders Thomas Manns *Zauberberg*; an keinem anderen Ort als in der Frankfurter Paulskirche hat sie zu Protokoll gegeben, daß Deutschland insgesamt – schon in ihrer Kindheit – ständig gegenwärtig gewesen sei: »durch das Ungeheuerliche, das von Deutschland ausging«, aber auch »durch die deutschen Bücher und die deutsche Musik, die I. . I meine Maßstäbe von *Erhabenheit* und *Intensität* prägten.«¹⁵ Dennoch grenzt sich Sontag gleichzeitig vom Extremismus einer Simone Weil zum Beispiel unmißverständlich ab (Kleist, Kierkegaard und Nietzsche in ihre Absage miteinbeziehend): »Es gibt Leben, die einen exemplarischen Charakter haben, und solche, die ihn nicht haben; es gibt solche, die uns zur Nachahmung einladen, und solche, die wir mit einer Mischung aus Abscheu, Mitleid und Ehrfurcht aus der Distanz betrachten. Hier liegt, grob gesprochen, der Unterschied zwischen dem Helden und dem Heiligen (wenn man diesen Begriff im ästhetischen statt im religiösen Sinne gebrauchen darf). Ein solches Heiligenleben, wie es Kleist und Kierkegaard

geführt haben – ein Leben, absurd in seinen Übersteigerungen und dem Grad der Selbstverstümmelung – war das der Simone Weil. Ich denke dabei l. . . l an die Verachtung von Freude und Glück, die noblen und zugleich lächerlichen politischen Gesten dieser Frau, l. . . l ihr rastloses Hofieren des Leidens; und ich schließe auch ihre Reizlosigkeit, ihre körperliche Unbeholfenheit, ihre Migränen und ihre Tuberkulose nicht aus. Kein Mensch, der das Leben liebt, würde den Wunsch haben, es ihr in der Hingabe an das Märtyrertum gleichzutun oder seinen Kindern und denen, die ihm nahestehen, ein solches Leben zu wünschen. Und *dennoch* werden wir in dem gleichen Maße, in dem wir uns zur Ernsthaftigkeit wie zum Leben bekennen, davon ergriffen und geprägt.«¹⁶

Gerade auch dieses, Sontags eigenes »Dennoch« ist wohl zu beachten: Hochkomplex will sie das Leben nicht der Ernsthaftigkeit opfern (deren »höchstes Zeichen« das Kreuz ist), aber auch kein unernstes Leben führen. Deshalb, »um des Beispiels *ernsthafter* Bemühung willen, das sie geben, um ihrer unzweideutigen Bereitschaft, sich für ihre Überzeugungen zu opfern und – freilich nur teilweise – um ihrer ›Vorstellungen‹ willen«, lesen wir »Schriftsteller von so ätzender Originalität« wie Simone Weil. »In der Achtung, die wir einem solchen Leben entgegenbringen, erkennen wir die Gegenwart des Geheimnisses in der Welt an – eben dieses Geheimnis wird durch den *sicheren* Besitz der Wahrheit, einer *objektiven* Wahrheit, geleugnet. In diesem Sinne ist alle Wahrheit oberflächlich, sind hingegen einige (wenn auch nicht alle) Verzerrungen der Wahrheit, sind einige (wenn auch nicht alle) Manifestationen des Wahnsinns, sind einige (wenn auch nicht alle) Phänomene des Ungesunden und einige (wenn auch nicht alle) Absagen an das Leben eine Quelle der Wahrheit, der Vernunft, der Gesundheit und des Lebens.«¹⁷

Für Sontag besteht kein Zweifel: »Perversität ist die Muse der modernen Literatur« generell¹⁸, doch ohne sie deswegen »generell« zu ächten – im Gegenteil.¹⁹ Auch das Extrem gegenüber bloßer Ernsthaftigkeit, der schon erwähnte »Camp«, findet in Sontag eine entschiedene, obwohl gleichfalls nur partielle Fürsprecherin: »Man wird vom Camp angezogen, wenn man bemerkt, daß ›Ernsthaftigkeit‹ nicht genug ist. Ernsthaftigkeit kann bloßes Philistertum sein, geistige Enge.« – Die Zeitdiagnostikerin war zutiefst davon überzeugt: »Wir leben in ständiger Bedrohung durch zwei gleichermaßen furchtbare, wenngleich augenscheinlich gegensätzliche Schicksale: durch unendliche Banalität und unvorstellbare Schrecken. Es ist die von den volkstümlichen Kunstgattungen reichlich genährte Phantasie, die es der Mehrzahl der Menschen ermöglicht, mit diesen beiden Schreckgespenstern fertig zu werden. Denn die Phantasie kann zweierlei tun: Sie kann uns vor der unerträglichen Langeweile retten und uns von den – realen oder vorausgeahnten – Schrecken ablenken, indem sie uns die Flucht in exotische, gefährliche Situationen ermöglicht, die sich im letzten Augenblick zum Guten wenden, und sie kann das seelisch Unerträgliche auf

ein normales Maß reduzieren und uns so dagegen abhärten. Im ersten Falle verschönert die Phantasie die Welt. Im zweiten Falle neutralisiert sie die Welt.«²⁰

Sontag sah ihre nicht geringste Aufgabe darin, beiden Arten von Eskapismus intelligent zu widerstehen. Und intelligent hieß unter anderem, neben den Potentialen der avancierten – noch so »perverse« – Kunst die Potentiale der unernten, des »Camp«, zu erkennen und (pädagogisch) einzusetzen. Sontag war streitbar, um nicht »militant« zu sagen, und aus so politischer wie existentieller Betroffenheit heraus: »Die erste Begegnung mit der photographischen Bestandsaufnahme [des bereits erwähnten, R.F.] unvorstellbaren Schreckens ist eine Art Offenbarung, wie sie für unsere Zeit prototypisch ist: eine negative Epiphanie. Für mich waren dies die Aufnahmen aus Bergen-Belsen und Dachau, die ich im Juli 1945 zufällig in einer Buchhandlung in Santa Monica entdeckte [. . .] Als ich diese Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir. Eine Grenze war erreicht, und nicht nur die Grenze des Entsetzens; ich fühlte mich unwiderrufflich betroffen, verwundet [. . .]; etwas weint noch immer.«²¹

Einer von Sontags bleibenden literarischen Hausheiligen war, speziell seines Tagebuchs wegen, Cesare Pavese²², seinem Diktum: »Das praktische Leben spielt sich in der Gegenwart ab, das betrachtende in der Vergangenheit«²³ hat sie jedoch unmöglich zugestimmt, jedenfalls nicht umstandslos. Ihre Gegenwartserfahrung und ihr *Gegenwartshandeln* waren »unauslöschlich« bestimmt vom Trauma der (nicht wirklich vergangenen) Shoah.²⁴ Wie Cordelia Edvardson *suchte* das gebrannte Kind das Feuer²⁵: die gegenwärtigen Kriegs-Feuer Vietnams, Palästinas, Bosnien-Herzegowinas und des Irak – um sich für diese Länder und in ihnen, also *leibhaftig* zu engagieren.

Ohne irgend zu einer Simone Weil zu mutieren, ist es Susan Sontag, die (ganz zum Schluß ihres historischen Romans *Der Liebhaber des Vulkans*) durch den Mund einer neapolitanischen Revolutionärin des späten 18. Jahrhunderts, der *Dichterin* Eleonora Pimentel Foresca erklärt: »[. . .] zwar wußte ich einiges über Macht, zwar habe ich gesehen, wie diese Welt regiert wird, aber ich habe es nicht hingegenommen. Ich wollte ein Exempel statuieren. [. . .] Doch ich empfand Angst wie auch Wut auf eine Weise, die zuzugeben ich nicht stark genug bin [. . .] Ich fürchtete, meine Wut könne andere verletzen, und sie würden mich dann zerstören [. . .] Zuweilen mußte ich vergessen, daß ich eine Frau war, um das Beste, dessen ich fähig war, zu leisten [. . .] So machen's alle Frauen, einschließlich der Autorin dieses Buches [Susan Sontag, R.F.]. Aber denen, die sich um nichts anderes sorgten, als um ihren eigenen Ruhm oder ihr eigenes Wohlergehen, kann ich nicht vergeben. Sie hielten sich für zivilisiert. Sie waren verachtenswert. Verflucht seien sie alle.«²⁶

Ich gehe auf die feministische Dimension dieses so existentiellen wie verfremdeten bzw. stilisierten Bekenntnisses nicht ein. Worauf es mir ankommt, ist der humanitäre Einsatz der »Amnesty International« verbundenen »Menschen-

rechtsaktivistin« Sontag²⁷, die sich nicht scheut, unter die ›Gutmenschen‹ rubriziert zu werden – bis dahin, daß sie ihre Eleonora Pimentel erklären läßt: »Nichts ist so bewundernswert wie die Güte.«²⁸ –, Sontag steht im Erbe des klassischen Humanismus, der immer auch ein medizinischer gewesen ist²⁹, wenn sie beansprucht, mit ihrem *Aids*-Essay (wie schon mit dem vorhergehenden über *Krankheit als Metapher*) ein »hilfreiches« Büchlein geschrieben zu haben³⁰, aber ihr Wille, »anderen Gutes zu tun«³¹, erschöpft sich eben keineswegs im caritativen oder sozialmedizinischen Bereich.³² Doch in welchem auch immer, nicht zuletzt das unterscheidet sie fundamental von einer Simone Weil: Wie ihre Maryna Zalezowska wollte sich Sontag »niemals dazu verleiten lassen, sich darüber selbst zu vergessen«³³. Sie konnte es einfach nicht, und das war gut so, obgleich es ihr – früher wohl mehr als später – Gewissensqualen bereitete: »Natürlich *könnte* ich in Vietnam leben oder in einer Gesellschaft wie der hiesigen, aber nur unter Aufgabe eines großen Teils meiner selbst [. . .] Ich lebe [normalerweise, R.F.] in einer unmoralischen Gesellschaft, die die Gefühle abstupft und die Fähigkeit zur Güte in den meisten Menschen erstickt, die aber einer Minorität eine überraschende Menge intellektueller und ästhetischer Freuden bietet. Wer meine Freuden nicht teilt (in jedem Sinne), hat von seinem Standpunkt aus das gute Recht, mich als verwöhnt, korrupt, dekadent zu bezeichnen. Ich wiederum sehe den unermesslichen Reichtum dieser Freuden und leugne nicht, daß ich von ihnen abhängig bin.«³⁴

Sontag steht zu ihrem »geistigen Hunger« und der »Lust auf Abwechslung«, fragt jedoch weiter: »[. . .] versperren sie mir, zumindestens teilweise, den Zugang zu der einzigartigen Realität Nordvietnams? [. . .] Vielleicht tauge ich nur dazu, die revolutionären Bestrebungen eines Volkes aus sicherer Entfernung zu teilen – eine Person mehr in der Stammtischrunde bürgerlicher Intellektueller mit radikalen Sympathien im Kopf. Doch bevor ich ganz aufgebe, muß ich mich vergewissern [. . .] Unwillkürlich will ich mich [dabei, R.F.] an die strenge alte Regel halten: Wenn du nicht dort leben kannst, wo dein Kopf oder Herz ist, dann sind deine Gedanken (oder Gefühle) Schwindel.«³⁵ Und Sontag *hat* 1968 und 1972 (mit dem Risiko einer US-Strafverfolgung³⁶) längere Zeit in Nordvietnam *gelebt*, so wie sie schon 1960 auf Kuba gewilt hat und auch nach und in Palästina während des Yom-Kippur-Kriegs 1973 und immer wieder nach und in Bosnien von 1993–1995 gereist ist³⁷.

Die nicht zuletzt große Bildungsreisende³⁸ kennt und benennt die Gefahr des Reisens als »Sammeltätigkeit«; sie spricht vom »Kolonialismus der Seele, jeder Seele, auch der [. . .] zur Güte entschlossenen«³⁹, zugleich beharrt Sontag, was die Kriegsgebiete – nicht zuletzt das Sarajewo der neunziger Jahre – angeht, darauf, zu denen zu gehören, die tatsächlich dagewesen sind und mitgelitten haben: Die Kriegs-»Toten interessieren sich nicht im geringsten [. . .] für uns. Warum sollten sie unseren Blick suchen? [. . .] ›Wir‹ – zu diesem ›Wir«

gehört jeder, der nie etwas von dem erlebt hat, was sie durchgemacht haben – verstehen sie nicht [. . .] Wir können uns nicht vorstellen, wie furchtbar, wie erschreckend der Krieg ist; und wie normal er wird [. . .] Jeder Soldat, jeder Journalist, jeder Mitarbeiter einer Hilfsorganisation, jeder unabhängige Beobachter, der [wie Sontag selbst, R.F.] eine Zeitlang unter Beschuß verbracht hat und das Glück hatte, dem Tod zu entkommen, der andere in seiner Nähe ereilte, denkt so und läßt sich nicht davon abbringen.«⁴⁰

Sontag, die ihren durchaus distanzierten, ja auf Entmystifikation zielenden *Krankheits*-Essay schrieb, nachdem sie selbst an Krebs erkrankt war⁴¹, insistiert generell auf Erfahrung (in jedem Sinn des Wortes). Gerade auch von der Kunst erwartet sie, deren zentraler Begriff »sensitivity« lautet, eine »Umsehlung der Sinne«, gemäß der Forderung, mit der ihr Metaessay *Against Interpretation* schließt: »Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.«⁴² Noch in ihrer *Hommage an Halliburton* von 2001 fragt Sontag: »Was ist ein Schriftsteller anderes als ein mentaler Reisender?« und bekennt *autobiographisch*: »Wenn ich mir vor Augen führe, wie viel mir Halliburtons Bücher zu Beginn meines Lebens als Leserin bedeutet haben, sehe ich, wie sehr der Begriff des ›Reisenden‹ meinen aufkeimenden Traum, Schriftstellerin zu werden, durchsetzt, parfümiert, gefördert hat. Wenn ich mir selbst gestehe, daß ich mich für alles interessiere, was sage ich dann anderes, als daß ich überall hin *reisen* möchte. Wie Richard Halliburton.«⁴³

Selbstverständlich war Lesen für Sontag stets »Aufwiegelung«, nicht »Balsam« oder bloße Unterhaltung (wie für ihren »Cavalier«, das »Double von Sir William Hamilton«⁴⁴), doch gehörte es – gleich dem Schreiben – zum *mentalen* Reisen, freilich einem so anspruchsvollen und weit ausgreifenden wie dem von Novalis mit rhetorischer Emphase als *Weltraum*-Fahrt konzipierten – in die unbekanntesten Tiefen des Innern.⁴⁵ – Außerdem gilt für Sontags betont leidenschaftliches *Denken*, was sie für (den auch kritisierten) E.M. Cioran festgehalten hat: »Philosophie wird als persönliche Aufgabe des Denkers aufgefaßt. Der Gedanke wird zum ›Denken‹, und das Denken erfährt – durch eine weitere Schraubendrehung – eine Neudefinition: es ist wertlos, wenn es nicht eine extreme Tat, ein Risiko ist. Das Denken wird [. . .] eine Bestandsaufnahme der persönlichen Qualen des Denkens.«⁴⁶ Eines *Zwiespaltes* jedenfalls oder – mehr psychologisch ausgedrückt, ganz von Sontags »sensitivity« her und auf sie hin (einer deren Sonderformen »Camp« ist) – Bestandsaufnahme einer *Ambivalenz*: »Camp zieht mich stark an und stößt mich fast ebenso stark ab. Aus diesem Grunde will und kann ich über Camp sprechen. Denn niemand, der mit ganzem Herzen an einer bestimmten Erlebnisweise teilhat, kann sie analysieren. Was er auch planen mag. Er kann sie immer nur zur Schau stellen. Eine Erlebnisweise zu benennen, sie zu umreißen und ihre Geschichte eingehend darzulegen, erfordert eine tiefe Sympathie, *modifiziert* durch Abscheu.«⁴⁷

Gerade auch Abstand, ja Kritik ist – für Sontag – nötig, neben hoher und höchster Empathie, bei ihren Erkundungen des modernen Bewußtseins, seiner Sehnsüchte und Alpträume⁴⁸. Umgekehrt: Sie kann, wie an Cioran so auch an Jean Paul Sartre, (heftige) Kritik üben, ohne »verblüffende und tiefeschürfende Gedanken« zu leugnen und nicht von ihnen zu profitieren. Über das auch für sie persönlich *schockhafte* Buch *Life against death* von Norman O. Brown urteilt sie äußerst positiv, *weil* es ein Buch ist, »das nicht auf eine Aussöhnung mit den Anschauungen des gesunden Menschenverstandes abzielt«: »In Wahrheit ist die Liebe sexueller, körperlicher als selbst Lawrence ahnte. Und die revolutionären Implikationen der Sexualität in der zeitgenössischen Gesellschaft sind weit davon entfernt, voll erfaßt zu sein. – Norman O. Browns Buch ist ein Schritt in diese Richtung.«⁴⁹ Ein erster, jedenfalls *wertvoller* Schritt.

Unter Rekurs auf den von Sartre – in Sontags Augen allzu sehr – gefeierten »Saint Genet« heißt es schließlich im *Camp*-Essay: »Die Camp-Erfahrungen basieren auf der großen Entdeckung, daß die Erlebnisweise der hohen Kultur keinen Alleinanspruch auf Kultur hat. Camp erklärt, daß guter Geschmack nicht einfach guter Geschmack ist, ja, daß es einen guten Geschmack des schlechten Geschmacks gibt. (Genet spricht davon in »Notre-Dame-des-Fleurs«). Die Entdeckung des guten Geschmacks des schlechten Geschmacks kann außerordentlich befreiend sein. Der Mensch, der auf hohen und ernsten Vergnügungen besteht, beraubt sich des Vergnügens; er schränkt seine Möglichkeiten zu genießen immer mehr ein; in der ständigen Ausübung seines guten Geschmacks wird er sich, weil er damit gleichsam den Preis immer höher schraubt, eines Tages selbst vom Markt vertreiben. Hier tritt der Camp-Geschmack als waghalsiger und geistreicher Hedonismus zum guten Geschmack. Er macht den Menschen von gutem Geschmack heiter, wo er zuvor Gefahr lief, ewig enttäuscht zu sein. Er ist gut für die Verdauung.«⁵⁰

Sontag hat nicht nur selbstverständlichen Sinn für Geistesreichtum, sondern durchaus auch für Waghalsigkeit, ja für *Wahnsinn*: »Wir beziehen unsere Vitalität aus unserem Vorrat an Wahnsinn«, wie sie Cioran zitiert⁵¹. Sontag selbst ist sich zumindest darin sicher, daß »das Verlangen des Menschen nach Überschreitung des »Persönlichen« l. . . I nicht weniger stark« ist »als sein Verlangen, Person, Individuum zu sein«, *und* daß unsere Gesellschaft »diesem Verlangen l. . . I nur wenig entgegen kommt«. Sontag spricht vom »traumatischen Scheitern der modernen *kapitalistischen* Gesellschaft an ihrer Aufgabe, echte Ventile zu schaffen für l. . . I den Wunsch nach gesteigerten Formen der Konzentration und der Ernsthaftigkeit l. . . I, in denen die Grenzen des Ich überschritten werden.« Damit diagnostiziert *sie* freilich auch (und nur ein weiteres Mal) eine Art von Ernsthaftigkeit, »deren Kennzeichen *Qual, Grausamkeit* und *Wahnsinn* ist«, bzw. – an oben zitierter Stelle – »Vokabularien des Denkens und Handelns, die nicht nur auf eine Überschreitung der Grenzen des Ichs hinauslaufen, sondern

auf eine Zerstörung des Ich⁵² – also Wahnsinn im striktesten Sinne, der Sontags Sache absolut nicht ist.

Sie war stets *gegen* Selbstmord (woran ihre intensive, gerade auch belletristische Beschäftigung mit diesem Phänomen keinen Zweifel läßt⁵³). Schon das Cesare Paveses Selbstmord vorausgehende Tagebuch fand Sontag durchaus »beunruhigend«⁵⁴. Nur konsequent hat sie – aus Anlaß des Herman Melvilleschen *Pierre* – den Begriff »entfremdete Sensibilität« geprägt.⁵⁵ – Sie war zeitlebens davon überzeugt, »daß die vernünftige Betrachtung der Welt die wahre ist. Aber ist es immer die Wahrheit, auf die man aus ist?« fragte sich Sontag zugleich auch und gab zur *Antwort*: »Ein Gedanke, der eine Verzerrung der Wahrheit darstellt, kann unter Umständen eine größere geistige Stoßkraft haben als die Wahrheit selbst«, weswegen es auf eine – spannungsvoll bleibende – Synthese von moralischer und ästhetischer Leidenschaft ankommt, so wie sie Peter Weiss in seiner *Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* prinzipiell gelungen zu sein scheint: konkret die Vereinbarung von »Brechts Konzeption eines lehrhaften Theaters, eines Theaters der Intelligenz, mit Artauds Theater der Magie, der Gebärde, der ›Grausamkeit‹, des Fühlens«⁵⁶.

Sontag, deren Bewunderung für und Vergnügen an Weiss' Stück nahezu uneingeschränkt sind, favorisiert generell Autoren, die – wie auch William Burroughs – keinen Widerspruch gelten lassen »zwischen den nichtkommunikativen Aspekten« ihrer »Prosa – mit anderen Worten ihrer Autonomie als Kunst – und der moralischen oder wahrheitsvermittelnden Funktion der Kunst«. Dabei ist sie sich voll der Tatsache bewußt, »daß – ebenso wie nicht alle Kunstwerke auf die Erziehung und Unterweisung des Bewußtseins abzielen – nicht alle Kunstwerke, die eine moralische Funktion erfüllen, gleichzeitig vom künstlerischen Standpunkt aus in hohem Maße befriedigen.« Speziell im Blick auf die Shoah kann Sontag (1964) »nur ein einziges dramatisches Werk l. . . I nennen, das als moralischer Akt und als Kunstwerk gleichermaßen befriedigt: ›Nuit et brouillard‹ von Alain Resnais. ›Nuit et brouillard‹ l. . . I ist gekennzeichnet durch ein streng auswählendes Vorgehen, durch Schonungslosigkeit im Hinblick auf die Gefühle, durch historische Genauigkeit und – wenn das Wort an dieser Stelle nicht geradezu empörend wirkt – durch Schönheit.«⁵⁷

Sontag ist und bleibt Ästhetin, selbst im äußersten Grenzfall, und stellt dementsprechend höchste ästhetische Ansprüche; so wenn sie ihren *Nathalie Sarraute*-Essay (von 1963 bzw. 1965) mit der Forderung beschließt: »Es ist an der Zeit, daß der Roman das wird, was er in England und Amerika mit wenigen und vereinzelt dastehenden Ausnahmen nicht ist: eine Kunstform, die Menschen mit wachem und kritischem Sinn für andere Kunstgattungen ernst nehmen können.« – »Den Geschmackssinn mit Herablassung behandeln heißt sich selbst mit Herablassung behandeln«, wie eine der so generellen wie aphoristischen Maximen des *Camp*-Beitrags lautet.⁵⁸ Er konvergiert auf Sontag-spezifisch

sche Weise mit ihrem Anprangern »bestimmter Spielarten eines wohlfeilen Moralismus« – »im Namen eines wachsameren, weniger selbstzufriedenen Ernstes. Was ich nicht verstand (und ich war gewiß nicht der richtige Mensch dafür, um das zu verstehen)«, wie sie 1996 rückblickend und selbstkritisch hinzufügt, »war die Tatsache, daß der Ernst selbst anfang, in der Kultur insgesamt an Glaubwürdigkeit zu verlieren, und daß ein Teil der mehr auf Verstöße abzielenden Kunst, die mir zusagte, dazu diente, frivol, lediglich am Konsum ausgerichtete Verstöße zu unterstützen. Dreißig Jahre später nun sind die Maßstäbe des Ernstes nahezu vollständig untergraben, indes eine Kultur heraufzieht, deren einsichtigste, suggestivste Werte sich aus der Unterhaltungsindustrie ableiten. Heute kommt den meisten Menschen allein schon die Idee des Ernsthaften (und des Ehrenhaften) kurios vor, »unrealistisch« und, wenn doch noch zugelassen – als willkürliche Temperamentsentscheidung –, obendrein wahrscheinlich ungesund.«⁵⁹

Sontags moralischer Rigorismus ist mit den Jahrzehnten nur gewachsen⁶⁰, ohne an Komplexität irgend zu verlieren: »Nur im eingeschränktsten Sinne ist irgendein historisches Ereignis oder Problem wie eine Krankheit. Und die« – wie Sontag zeigt, hoch militarisierte – »Krebsmetapher ist besonders kraß. Sie ist unabänderlich, eine Ermutigung zu vereinfachen, was *komplex* ist, und eine Aufforderung zur Selbstgerechtigkeit, wenn nicht zum Fanatismus.« Sontag, die »friedliebende«, ist antifanatisch⁶¹, freilich bis zur Grenze des Fanatismus hin, das heißt – im Grenzfall – unter Befürwortung eines »gerechten Krieges«: »Krieg ist kein Irrtum, keine Kommunikationspanne. Es gibt das radikal Böse auf der Welt, und es gibt deshalb gerechte Kriege. Und dies hier ist ein gerechter Krieg.«⁶²

So Sontag 1999 aus ihrer Sarajewo-Erfahrung und der Realfurcht heraus, daß jene Katastrophe aufgrund verweigerten Mitleids und Muts sich im Kosovo wiederhole. Doch dieses Plädoyer hinderte Sontag eben nicht, angesichts des letzten Irak-Krieges sinngemäß zu sagen, was sie schon 1966 während des Vietnam-Krieges gesagt *hatte*: »Ich glaube, daß die Außenpolitik der jetzigen Regierung zu mehr Kriegen und zu größeren Kriegen führen wird. Unsere stärkste Hoffnung und die wirksamste Einschränkung von Amerikas Kriegslust und Paranoia liegen in der Müdigkeit und Politikverdrossenheit Westeuropas l. . .!; sowie in der Korruption und Unzuverlässigkeit unserer Satelliten in der Dritten Welt. Es ist schwer, einen Heiligen Krieg ohne Verbündete zu führen. Aber Amerika ist verrückt genug, es doch zu versuchen«: dieses »Erz-Imperium des Planeten, das die biologische und die historische Zukunft der Menschheit wie King Kong in seinen Klauen hält.«⁶³

Sontags Freund Ivan Nagel hat beide Stellungnahmen in seiner Laudatio auf die Friedenspreisträgerin 2003 in der Frankfurter Paulskirche zitiert, um sie zu kommentieren wie folgt: »Die letzten Zitate stammen nicht von Noam Chomsky und das Kosovo-Plädoyer ist nicht von Donald Rumsfeld. Beide Zitate, gegen

den Krieg und für den Krieg, stammen von der Trägerin dieses Friedenspreises [...] Machen [...] die beiden Texte einander unmöglich, machen sie gemeinsam ihre Verfasserin zur Lügnerin? Nein: Sie handeln von zwei Kriegen; und ein massenmörderischer Krieg läßt sich nicht gleichsetzen mit einem Krieg gegen den Massenmord.«⁶⁴

Selbst wenn man den Kosovo-Krieg anders beurteilt als Nagel und Sontag, schwerlich wird man letzterer absprechen können, was sie Albert Camus *zugesprochen* hat: eine »komplizierte Güte«, wobei sie es – fast schon autobiographisch – als das Bemerkenswerteste fand, »daß es Camus bei seinem verfeinerten Temperament möglich war zu *handeln*, so aufrichtig echte historische Entscheidungen zu treffen, wie er es tat«. – Pointe der Pointe in unseren Augen, daß Sontag Camus' letztes und unglückseliges Vermächtnis eben seiner *moralischen Tugend* keineswegs entging: »Seine quälende Unfähigkeit, in der Algerienfrage einen Standpunkt zu beziehen – in einer Frage, in der er als Algerier und Franzose zugleich wie kein Zweiter zu einer Stellungnahme prädestiniert war –, war das letzte und unglückselige Vermächtnis seiner moralischen Tugend«⁶⁵ – man kann auch moralische *Komplexität* sagen und nochmals Sontag zitieren, eine ihrer Selbstbetrachtungen in *Reise nach Hanoi* (nur drei Jahre nach der Camus-Würdigung geschrieben): »Die vietnamesische Nachrichtenagentur nennt heute die amerikanischen Soldaten »brutale Meuchelmörder«. Obwohl ich über den altmodischen Ausdruck lächeln muß, trifft er genau, was sie sind – aus der Perspektive hilfloser Bauern, die von riesigen herabstoßenden Metallvögeln mit Napalm beworfen werden. Trotzdem habe ich ein unbehagliches Gefühl bei solchen Worten, ganz abgesehen von ihrem seltsamen Klang [...]. Ich weiß, sie haben recht, die so sprechen. Gleichzeitig weiß ich, und kann es nicht vergessen, daß die Dinge weit *komplizierter* sind, als die Vietnamesen sie hinstellen. Aber was für eine Kompliziertheit sollen sie denn anerkennen? Genügt es nicht, daß ihr Kampf – objektiv gesehen – gerechter ist? Wie können sie Zeit und Kraft auf subtile Differenzierungen verschwenden, wenn sie jeden Funken Energie brauchen, um den Widerstand gegen den Goliath Amerika fortzusetzen? Zu welchem Schluß ich auch komme, immer habe ich das Gefühl, als nehme ich ihnen gegenüber eine gönnerhafte Haltung ein.«⁶⁶

Das will Sontag absolut nicht und ganz gleich, wen es betrifft, ohne doch ihr ständig neues Ansetzen des Sehen- und Verstehenwollens je aufgeben zu können oder auch nur zu wollen – obwohl sie (seit den sechziger Jahren und sowohl in *aestheticis* wie *moralibus*) »erfüllt von Bekehrungseifer« geblieben ist.⁶⁷ – Gerade auch ihren *Krankheits*-Essay, fortgesetzt im *Aids*-Aufsatz, hat sie »angetrieben von missionarischem Eifer« geschrieben: »Krankheit als Metapher ist nicht bloß eine Polemik; es ist eine Ermahnung.«⁶⁸ Freilich nur, indem dem therapeutischen Engagement diagnostische Empathie vorausgegangen ist. Noch in ihrer Friedenspreis-Rede vertritt sie die Generalthese: »Literatur kann unse-

re Fähigkeit stärken, um Menschen zu weinen, die nicht wir selbst sind und nicht zu uns gehören« – um die rhetorischen Fragen anzuschließen: »Wer wären wir, wenn wir kein Mitgefühl für jene aufbringen könnten, die nicht wir selbst sind und die nicht zu uns gehören? Wer wären wir, wenn wir uns selbst nicht – wenigstens zeitweise – vergessen könnten?«⁶⁹

Umgekehrt-dementsprechend galt immer auch, wie bekannt: »Seine Arbeit zu lieben heißt [. . .] sich selbst zu lieben, und das läßt einem mehr Freiheit, andere Menschen zu lieben.«⁷⁰ Prinzipiell neu dagegen ist, daß Empathie, gar Liebe mit Diskretion verbunden sein soll und in Kunst wie Leben; »denn jede Identifikation mit den Gestalten ist eine Unverfrorenheit, ein Affront gegen das Geheimnis des menschlichen Handelns und des menschlichen Herzens.« So heißt es in Sontags *Robert Bresson*-Würdigung und – die Dialektik weitertreibend – aus dem mit Brecht wie Bresson geteilten Wissen heraus: »daß eine solche Distanzierung die Quelle einer außerordentlichen emotionalen Kraft ist. Die Schwäche des naturalistischen Theaters und des naturalistischen Films beruht gerade darauf, daß sie sich durch ihre unmittelbare Zugänglichkeit leicht um ihre Wirkung bringen. Die größte Quelle des Emotionalen in der Kunst liegt letztlich nicht in irgendeinem besonderen Stoff, so leidenschaftlich und universell er auch sein mag. Sie liegt in der Form. Die Distanzierung und die Zurückdrängung der Gefühle durch das Bewußtsein der Form macht sie am Ende weit stärker und intensiver.«⁷¹

Kaum eine andere Passage, die so sehr das Ineinander von streitbarer Ästhetik und unverhohlener Moral: Sontags integrale *Humanität*, erweise wie diese. Es ist ihre eigene *komplexe* Humanität, die konstatiert: »Resnais' »Nuit et brouillard« ist überwältigend in seiner Direktheit und doch überaus taktvoll in der Auseinandersetzung mit dem Unvorstellbaren.«⁷² – Nicht nur blasierte Feinde des »Gutmenschen« können für einen Augenblick erschrecken, wenn Sontag im *Liebhaber des Vulkans* wie selbstverständlich von »anständigen Menschen« spricht, obgleich von vornherein synonymisiert mit »nicht gleichgültigen«⁷³. Der Roman-Kontext, wie erst recht Sontags Gesamtkontext läßt jedoch keinen Zweifel mehr: Es ging ihr um »die *ernsthafteste* Art, menschlich zu sein«.

Die Formulierung findet sich, alles andere als zufällig, am Schluß ihres Aufsatzes *Der geistige Stil in den Filmen Robert Bressons*: »Die Kraft seiner sechs Filme beruht auf der Tatsache, daß Reinheit und hoher Anspruch bei ihm nicht nur eine Aussage über die Möglichkeiten des Films sind, so wie ein Großteil der modernen Malerei vorwiegend ein gemalter Kommentar über die Malerei ist. Sie enthalten vielmehr zugleich eine Aussage über das Leben, über das, was Cocteau den »inneren Stil« genannt hat: über *die ernsthafteste Art, menschlich zu sein*.«⁷⁴

Ich schließe meinen eigenen – Susan Sontag gewidmeten – Beitrag mit einer Passage aus ihrer *Camus*-Hommage, der Würdigung keines französischen Ka-

tholiken, sondern Atheisten oder – wie man in den USA zu sagen pflegt⁷⁵ – Säkularen Humanisten: »Ausgehend von der Voraussetzung eines weitverbreiteten Nihilismus führt er den Leser – allein durch die Macht seiner ruhigen Stimme und seines Tones – zu humanistischen und humanitären Schlußfolgerungen, die sich in keiner Weise aus seinen Prämissen ableiten. Dieser unlogische Sprung über den Abgrund des Nihilismus ist die Gabe, für die der Leser ihm dankbar ist. Hier liegt der Grund dafür, daß er in seinen Lesern ein Gefühl echter Zuneigung evoziert. Kafka erweckt Mitleid und Schrecken, Joyce Bewunderung, Proust und Gide Achtung. Aber ich kenne keinen modernen Schriftsteller neben Camus, der Liebe erweckt hat. Sein Tod im Jahre 1960 wurde von der gesamten literarischen Welt als persönlicher Verlust empfunden«⁷⁶ – nicht anders als der Susan Sontags 44 Jahre später: dieses gleichfalls »profan-moralischen« Sisyphus⁷⁷.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Susan Sontag: *In Amerika. Roman*, Frankfurt/Main 2005, S. 33; dies.: *Alice im Bett. Stück in acht Szenen*, Frankfurt/Main 1991, S. 7, und *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2003. Susan Sontag. Ansprachen aus Anlass der Verleihung*, Frankfurt/Main, o. J., S. 63.
- 2 Susan Sontag: *Worauf es ankommt. Essays*, München–Wien 2005, S. 349.
- 3 Vgl. Susan Sontag: *Im Zeichen des Saturn. Essays*, München–Wien 1981, S. 14.
- 4 Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 157 und 269 f.
- 5 Ebd., S. 270.
- 6 Vgl. Susan Sontag: *Todesstation. Roman*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2003, S. 321, und dies.: *Im Zeichen des Saturn*, S. 137.
- 7 Sontag: *Todesstation*, S. 271.
- 8 Sontag: *Im Zeichen des Saturn*, S. 176.
- 9 Die beiden frühen Romane *Der Wohltäter* (1963) und *Todesstation* (1967) können, wie Sontags Theaterstück *Alice im Bett* (1991), als avanciert gelten, nicht jedoch die beiden späteren und historischen Romane *Der Liebhaber des Vulkans* (1992) und *In Amerika* (2000), dennoch müssen auch die letzteren beiden herangezogen werden, will man Sontags überragendes *essayistisches* Werk voll würdigen.
- 10 Vgl. Sontag: *Worauf es ankommt*, S. 106 ff.
- 11 Vgl. ebd., S. 382–85, sowie Richard Faber: *Religiöse, laizistische und neureligiöse (Anti-)Intellektuelle. Ansätze zu einer Realtypologie*, in Stefanie von Schnurbein, Justus H. Ulbricht (Hg.): *Völkische Religion und Krisen der Moderne*, Würzburg 2001.
- 12 Susan Sontag: *Reise nach Hanoi*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 5.
- 13 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 280.
- 14 Susan Sontag: *Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern*, München–Wien 2003, S. 72.
- 15 *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2003*, S. 22 und 57.
- 16 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 85 f.
- 17 Ebd., S. 85.
- 18 Ebd., S. 87.

- 19 Sontag respektiert »jedes echte Mysterium«, mißbilligt freilich jeden Versuch der »Mystifikation« (vgl. *Der Wohltäter*, S. 98, sowie *Krankheit als Metapher*, S. 85).
- 20 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 281 und 246.
- 21 Susan Sontag: *Über Fotografie*, 16. Aufl., Frankfurt/Main 2004, S. 25 f.
- 22 Vgl. vor allem Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 75–83.
- 23 Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens. Tagebuch 1935–1950*, München 1963, S. 155.
- 24 Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt/Main 2005, S. 45.
- 25 Vgl. Cordelia Edvardson: *Gebranntes Kind sucht das Feuer. Roman*, 4. Aufl., München–Wien 1986, sowie Richard Faber: *Vom Dazugehören. Über Cordelia Edvardson, geb. Langgässer*, in: Christoph Elsas, Hans Kippenberg (Hg.): *Loyalitätskonflikte in der Religionsgeschichte. Festschrift für Carsten Colpe*, Würzburg 1990, und Eva Lezzi: *Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah*, Köln u. a. 2001, S. 178 ff. (Nicht nur Edvardsons, sondern auch Sontags wegen sollte darauf hingewiesen werden, daß das Hauptwerk von Edvardsons Mutter Elisabeth Langgässer den Titel *Das unauslöschliche Siegel* trägt und sich dabei auf das katholische Synonym für das christliche Taufsakrament bezieht).
- 26 Sontag: *Der Liebhaber des Vulkans*, S. 548 f.
- 27 Vgl. *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, S. 55, und Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 149.
- 28 Sontag: *Der Liebhaber des Vulkans*, S. 414.
- 29 Vgl. Hubert Cancik: *Entrohung und Barmherzigkeit, Herrschaft und Würde. Antike Grundlagen von Humanität* und vor allem Frank Hartmann: »Das Wohlergehen des Kranken . . . oberster Grundsatz? Über Menschlichkeit und Menschen-Heilkunde; beide Aufsätze in: Richard Faber (Hg.): *Streit um den Humanismus*, Würzburg 2003, S. 23 ff.
- 30 Sontag: *Krankheit als Metapher*, S. 85.
- 31 Sontag: *In Amerika*, S. 34.
- 32 Man kann bei Sontag geradezu von einem *Prinzip Helfen* sprechen (vgl. vor allem Susan Sontag: *Ich. etc. Erzählungen*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 2003, S. 51).
- 33 Sontag: *In Amerika*, S. 34.
- 34 Sontag: *Reise nach Hanoi*, S. 27.
- 35 Ebd., S. 28.
- 36 Vgl. ebd., S. 16.
- 37 Vgl. *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2003*, S. 17.
- 38 Vgl. unter anderem Sontag: *Worauf es ankommt*, S. 213.
- 39 Sontag: *Ich, etc.*, S. 32.
- 40 Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 46 f.
- 41 Vgl. Sontag: *Krankheit als Metapher*, S. 84.
- 42 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 18.
- 43 Sontag: *Worauf es ankommt*, S. 335.
- 44 Vgl. Sontag: *Der Liebhaber des Vulkans*, S. 307 und 550.
- 45 Vgl. Novalis: *Schriften*, 2. Bd.: *Das philosophische Werk I*, Stuttgart 1960, S. 417 und 419, sowie Richard Faber: *Kritik der Romantik. Zur Differenzierung eines Begriffs*, in: Urte Helduser, Johannes Weiß (Hg.): *Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des Ungleichen*, Kassel 1999, S. 19 ff., bes. S. 28 f.
- 46 Sontag: *Im Zeichen des Saturn*, S. 23.
- 47 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 269.
- 48 Vgl. Sontag: *Ich, etc.*, S. 2.

- 49 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 114 und 252.
50 Ebd., S. 283 f.
51 Vgl. Sontag: *Im Zeichen des Saturn*, S. 33.
52 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 68 f.
53 Vgl. vor allem Sontag: *Die Todesstation* und dies.: *Debriefing*, in: *Ich, etc.*, S. 35 ff.
54 Vgl. Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 83.
55 Vgl. Sontag: *Über Fotografie*, S. 158, sowie Richard Faber: *Melancholie und Imperialismus. Zu Herman Melville(s) »Benito Cereno«*, in: Faber: *Imperialismus in Geschichte und Gegenwart*, Würzburg 2005, bes. S. 268.
56 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 84 f., 280 und 175.
57 Ebd., S. 170 und 156 f.
58 Ebd., S. 130 und 269.
59 Sontag: *Worauf es ankommt*, S. 353.
60 Besonders deutlich zeigt das ein Vergleich ihrer ersten Leni Riefenstahl-Kritik von 1965 mit der späteren und monographischen von 1974 (vgl. *Kunst und Antikunst*«, S. 28 ff. bzw. *Im Zeichen des Saturn*, S. 95 ff.).
61 Sontag: *Krankheit als Metapher*, S. 72 f.
62 *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2003*, S. 19.
63 Ebd., S. 18 f.
64 Ebd., S. 19.
65 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 90 f.
66 Sontag: *Reise nach Hanoi*, S. 20 f.
67 Sontag: *Worauf es ankommt*, S. 348.
68 Sontag: *Krankheit als Metapher*, S. 86.
69 *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2003*, S. 56.
70 Sontag: *Todesstation*, S. 178.
71 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 199.
72 Ebd., S. 218.
73 Sontag: *Der Liebhaber des Vulkans*, S. 381.
74 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 212.
75 Vgl. Frank Unger: *Säkularer (In-)Humanismus. Atheismus und Agnostizismus in der »christlichen Nation« Amerika*, in: Richard Faber (Hg.): *Atheismus: Philosophie, Ideologie oder Mentalität?*, Würzburg 2006.
76 Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 88.
77 Vgl. Sontag: *Ich, etc.*, S. 52 und 54 sowie dies.: *Worauf es ankommt*, S. 384.

Alison Lewis

Das Phantasma des Masochisten und die Liebe zu Hanna

*Schuldige Liebe und intergenerationelle Schuld
in Bernhard Schlinks »Der Vorleser«*

Der sensationelle internationale Erfolg von Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser*,¹ der im fünften Jahr der deutschen Einheit erschien, wird in der kritischen Rezeption des Werks selten nachdrücklich der skandalösen und leicht schlüpfrigen Liebesgeschichte zugeschrieben, die im Mittelpunkt des Buchs steht. Dennoch scheinen, wie William Donohue bemerkt hat, Leser die pubertäre Liebesaffäre zwischen dem fünfzehnjährigen Jungen Michael Berg und der sechsendreißigjährigen Hanna »einfach zu lieben«². Wenige haben sich in der Folge mit der eng damit verbundenen Frage auseinandergesetzt, was eine Liebesgeschichte dieser Art in einem durchaus ernst zu nehmenden Werk der Holocaustliteratur zu suchen hat.³ War die Rezeption der ersten Jahre sowohl im englisch- wie deutschsprachigen Raum durch eine seriöse Behandlung der Thematik der Schuld, beziehungsweise der entschuldigenden Darstellung von Hannas Schuld und des Problems des Analphabetismus gekennzeichnet, so haben sich bislang die Liebeserzählung und ihre Verbindung zum restlichen Geschehen einer nachhaltigen kritischen Behandlung entzogen. Die beißende Kritik etwa von Jeremy Adler, der in der Ausgabe vom 22. März 2002 des *Times Literary Supplement* den Roman als Beispiel für »Kulturpornographie« abgetan hat,⁴ und in Deutschland das verdammende Urteil von Willi Winkler in der *Süddeutschen Zeitung*, der den Roman als »Holo-Kitsch« bezeichnet hat,⁵ haben an der positiven Resonanz des Werks erstaunlich wenig ändern können.

Dreh- und Angelpunkt von Schlinks Geschichte und wichtigste rhetorische Strategie in der Erzählung sind die intensiven emotionalen Bande zwischen dem Erzähler Berg und Hanna.⁶ Die gefühlsmäßige Bindung an Hanna, von der der Erzähler ein Leben lang nicht loszukommen scheint und die wie ein Damoklesschwert über seinen späteren Liebschaften und seiner Ehe schwebt, bietet sozusagen den Ausgangspunkt für die Begegnung Bergs, als Vertreter der zweiten Generation, mit den Greueln des Holocausts und den Verbrechen der Nazigeneration. Dennoch ist es keineswegs klar, wie die Innovation einer erotischen Liebesbeziehung etwas Neues zur Gattung der Vaterliteratur und der aus der Sicht der Täter verfaßten Holocaustliteratur beitragen kann. Hier wird zuerst zu untersuchen sein, was es in erster Linie für eine Liebesart ist, die

Berg bis ins hohe Erwachsenenalter hinein fesselt, und was sie für eine Begehrenstruktur hat. In diesem Kontext wird die Bedeutung der Verbindung zwischen Liebe, Schuld und Scham näher zu beleuchten sein, und inwiefern die Liebe Bergs die Bezeichnung einer masochistischen Liebe verdient, die letztlich nur Gefühle der Schuld und Scham verschärft. Dadurch wird schließlich eine Perspektive auf die Frage geöffnet, ob die Liebesbeziehung erkenntnistheoretische, psychologische oder moralisch-ethische Arbeit leistet. Kann die Funktion der Liebesbeziehung sich darin erschöpfen, den Status der zweiten Generation als Opfer zu unterstreichen, oder versucht Schlink damit eine neue Ethik der Aufarbeitung zu entwerfen? Wenn letzteres der Fall ist, dann muß gefragt werden, ob die Verschiebung der emotionalen Beziehung von den Eltern auf ein anderes, sexualisiertes Objekt der Liebe den Prozeß der Aufarbeitung nicht eher hindert als fördert.

Die Liebe zu den Eltern und die Liebe zu Hanna. – Bei aller Rätselhaftigkeit der sexuellen Fabel läßt es sich nicht leugnen, daß die erzählerische Innovation einer sexualisierten Liebesbeziehung eine Vielzahl an Möglichkeiten bietet, die Beziehung zu einer dilemmatischen Vergangenheit neu zu beleuchten und zu reflektieren. Es wurde zum Beispiel in der Rezeption vielfach bemerkt, daß Schlinks Behandlung des Themas sich emphatisch von dem lieblosen Gebaren seiner Zeitgenossen distanziert, die ihre Väter wahllos denunziert hatten.⁷ Michael Berg stellte zwar, wie alle seine Zeitgenossen, die sich Ende der sechziger Jahre als »Avantgarde der Aufarbeitung« (S. 87) verstanden, seine leibhaftigen Eltern vor Gericht dafür, daß sie die Katastrophe nicht verhinderten, aber mit schlechtem Gewissen. Michaels Eltern waren weder Täter noch Mitläufer, denn sie gehörten zur viel schwammigeren Kategorie der Betroffenen, was ihn jedoch nicht hinderte, sie »zu Scham« zu verurteilen: »Wie kam ich dazu, ihn zu Scham zu verurteilen? Aber ich tat es. Wir alle verurteilten unsere Eltern zu Scham, und wenn wir sie nur anklagen konnten, die Täter nach 1945 bei sich, unter sich geduldet zu haben.« (S. 88) Schlinks Erzähler distanziert sich jetzt von seinen Jugendsünden und will eine Art von Wiedergutmachung: »Ich denke jetzt, daß der Eifer, mit dem wir Furchtbarkeiten zur Kenntnis nahmen und anderen zur Kenntnis bringen wollten, tatsächlich abstoßend war.« (S. 88)

Schlinks Erzähler kann sich jedoch keinesfalls einer völlig unbefleckten Weste gegenüber der Elterngeneration rühmen, denn seine spezifische Schuld in bezug auf die ältere Generation besteht weniger in seiner kaltschnäuzigen Verurteilung seiner eigenen Eltern – obwohl man diese Lieblosigkeit durchaus seinem Schuldkomplex zurechnen könnte – als in seiner Liebesbeziehung zu der Straßenbahnschaffnerin und KZ-Wächterin Hanna Schmitz: »[...] die Auseinandersetzung mit schuldigen Eltern war besonders energiegeladen. Ich konnte auf niemanden mit dem Finger zeigen. Auf meine Eltern schon darum nicht,

weil ich ihnen nichts vorwerfen konnte. Der aufklärerische Eifer, in dem ich seinerzeit als Teilnehmer des KZ-Seminars meinen Vater zu Scham verurteilt hatte, war mir vergangen, peinlich geworden.« (S. 162)

Daß Bergs Jugendliebe zu der viel älteren Hanna als stellvertretend für die Verstrickung der zweiten Generation in die Schuld der ersten, etwa für die »vererbte« Kollektivschuld der 68er Generation, stehen soll, läßt sich ohne große Mühe als intendierte Wirkung des Buchs ableiten.⁸ Der Erzähler deutet dergleichen in einem überdeutlichen Augenzwinkern an den Leser an, wenn er behauptet, daß seine Liebe zu Hanna »in gewisser Weise [. . .] das deutsche Schicksal« war (S. 163). Daß es sich hier um eine Hypostasierung des Generationsproblems handelt, wird ersichtlich, wenn Berg etwas zugespitzt erklärt, daß Hannas Schuld alles andere, insbesondere die Schuld der Eltern seiner Freunde verblassen lassen müßte: »Das aber, was andere aus meinem sozialen Umfeld getan hatten und womit sie schuldig geworden waren, war allemal weniger schlimm, als was Hanna getan hatte. Ich mußte eigentlich auf Hanna zeigen. Aber der Fingerzeig auf Hanna wies auf mich zurück. Ich hatte sie geliebt.« (S. 162)

Die intendierte Logik dieser in der Forschung und Presse viel zitierten Stelle ist klar genug; weniger schlüssig ist jedoch ihre Bedeutung. Schlink läßt keinen Zweifel daran, daß es für ihn und seinen Erzähler die Liebe zu den Tätern ist, was das Dilemma der 68er und den traumatischen Kern einer intergenerationellen Schuld ausmachen soll. Und falls die Zuneigung zu den Eltern nicht als hinreichender Grund für das »Trauma« der Kinder der Nazigeneration erscheint, führt Berg als weiteres Argument an, daß es die »freiwillige« und »selbstgewählte« und nicht die biologisch bedingte Liebe ist, die das Stigma der Scham und Schuld in sich birgt: »Ich hatte sie nicht nur geliebt, ich hatte sie gewählt. Ich habe versucht, mir zu sagen, daß ich, als ich Hanna wählte, nichts von dem wußte, was sie getan hatte. Ich habe versucht, mich damit in den Zustand der Unschuld zu reden, in dem Kinder ihre Eltern lieben. Aber die Liebe zu den Eltern ist die einzige Liebe, für die man nicht verantwortlich ist.« (S. 162) Da diese Distinktion – zwischen unschuldiger Liebe (zu den Eltern) und freiwilliger, verantwortlicher Liebe (zu Hanna) – ihm wiederum auch als unzulänglich erscheint, wird sie in einem für den Erzähler so typischen wie irritierenden Doppelgestus der Behauptung und Verneinung gleich wieder verworfen, als er hinzufügt: »Und vielleicht ist man sogar für die Liebe zu den Eltern verantwortlich.« (S. 162)

In dieser Passage werden mehrere Unterscheidungen aufgestellt – zwischen »unfreiwillig geliebt/«gewählt geliebt«, unschuldig/schuldig, verantwortlich/unverantwortlich, Liebe zu den Eltern/Liebe zu Hanna –, die im nächsten Satz in Frage gestellt werden, ohne daß die ursprüngliche Unterscheidung völlig aufgehoben wird. Dieses Spiel mit Unterscheidungen führt eher zur Verwirrung der Kategorien als zu deren Erhellung. Was nach diesem eher hilflosen Versuch

einer Klärung des Problems der Schuld bleibt, könnte man einen kuriosen »Schuldeffekt« nennen, der von einem »Willen zur Schuld« oder »Willen zum Schuldigsein« zeugt. Wenn der Erzähler in der Tat trotz seiner Liebe zu den Tätern unschuldig ist, wie er selbst andeutet, fragt sich, warum er dennoch darauf beharrt, schuldig zu sein, und nicht nur »irgendwie« schuldig, sondern schuldiger als alle anderen »aus [m]einem sozialen Umfeld«. Denn trotz der Aufhebung der aufgestellten Unterscheidung zwischen Elternliebe und sexueller Liebe scheint die Distinktion für Berg, und auch für Schlink, wichtig zu sein. Darin sollen nämlich die Besonderheit von Bergs partikularem Fall und daher das Singuläre an seinem Leiden an der Hinterlassenschaft der Nazizeit liegen. Obwohl der Erzähler die Gründe für dieses Leiden als irrational abtut, ist der bleibende Eindruck, daß Berg unheilvoll in Schuldzusammenhänge verstrickt ist, ohne genau sagen zu können, weshalb und warum.⁹

Die Plausibilisierung der Liebesbeziehung. – Der erste Teil des Buchs ist der Erzählung einer skandalösen Liebesgeschichte gewidmet, die Leser sofort fesselt und zur Anteilnahme mit Berg drängt. Die Handlung ist aus zweierlei Gründen unerhört. Einerseits ist sie eine intergenerationelle Liebesgeschichte, die wegen des großen Altersunterschieds und der unvermeidlichen inszestuösen Assoziationen schockiert und schockieren soll. Andererseits wird der inszestuöse Tabubruch durch eine viel gravierendere Tabuverletzung überlagert, die im zweiten Teil enthüllt wird, als der Erzähler den Leser ein zweites Mal mit der Erkenntnis erschüttert, daß die Frau, die er geliebt hat, eine Aufseherin in Auschwitz war. Diese Liebe zu einer Nazitäterin ist aus der Sicht von Bergs Generation das viel größere kulturelle und politische Tabu, denn seine Generation kennt nur den Haß auf die Nazigeneration. Mit dieser zweiten Tabuverletzung wird eine weitere Schamswelle überschritten, diesmal in der Erinnerungs-politik und -kultur der Nachkriegszeit.

Im ersten Teil des Romans läuft die Erzählung auf die Naturalisierung der Liebesbeziehung hinaus. Ziel des ersten Teils ist es, die Liebe zum Täter (oder vielmehr zum Noch-nicht-Täter) als akzeptabel, nachvollziehbar und allzumenschlich zu präsentieren. Paradoxe Bedingung dafür ist, daß alles, was Hanna als Täter markiert, vom Erzähler erst mal ausgeblendet werden muß. Damit wird der Boden für die spätere Wendung in der Erzählung bereitet, die die zweite Generation als das Opfer der ersten Generation und Berg als das Opfer von Hanna entlarvt. So muß Schlinks Erzählung einen Seiltanz zwischen Schuld und Unschuld durchführen, wobei Hanna – wie Berg auch – abwechselnd als Opfer und Täter auftreten. Die Dynamik der Erzählung speist sich zum größten Teil aus einem nicht eingelösten Oszillieren zwischen diesen beiden Perspektiven. Hanna muß zunächst sympathisch und liebenswert erscheinen, damit die starken emotionellen Bande zu ihr etabliert werden und Zuneigung und Liebe

als Affekte in dem intergenerationellen Konflikt naturalisiert werden. Diese Affekte sind es, die der Erzähler während der Prozentszenen mobilisieren muß, wenn das psychische und moralische Dilemma der zweiten Generation, die an den Verbrechen der ersten leidet, beleuchtet werden soll.

Damit der Leser die Erschütterung des Erzählers im zweiten Teil nachempfinden kann, muß die Liebesaffäre zwischen zwei derart unwahrscheinlichen Liebhabern, die trotz des krassen Ungleichgewichts in Alter, Reife und Herkunft zueinander finden, zuerst plausibilisiert werden.¹⁰ Was die Liebhaber zueinander führt, ist letztlich weniger ein über Worte vermittelter gemeinsamer Liebescode als eine über Gestik kommunizierte gemeinsame Erotik. Es ist nicht nur ihre »kräftige« und »üppige« Figur (S. 17), die ihn reizt, sondern die besondere Körperhaltung und -bewegungen, die Weltvergessenheit und Selbstgenügsamkeit suggerieren. Die Unwahrscheinlichkeit der Begegnung wird durch die Evozierung einer Schwellenerfahrung vermittelt, die Berg als das »Rätsel der Begegnung zwischen Küche und Flur« (S. 17) bezeichnet. Die große Implausibilität der Liebe wird rhetorisch durch den Hinweis auf die romantische Trope des »Geheimnisses der Liebe« umgangen. Durch die männliche Sichtweise werden überdies die Leser aufs Glatteis gelockt und sie dazu gebracht, anfangs zumindest jegliches moralisches Urteil auszuschalten. So bleibt die Affäre auf »dezenste« Art anstößig, sowohl in ihrer Konzeption als auch in ihrer Narration. Die männliche Erzählperspektive macht uns zu Komplizen in der Affäre, denn sie vermittelt den Eindruck, daß Berg trotz seiner fünfzehn Jahre ein williger und mündiger Partner in der Beziehung ist. Sie ermöglicht ferner einen Grad an sexueller Direktheit, ohne schamlos und vulgär zu sein.

Die Beziehung zu der älteren Frau gewinnt zudem an Schockwert dadurch, daß sie vom Anfang an inszestuös kodiert ist. Hanna könnte Bergs Mutter sein, die um wenige Jahre jünger ist, und zu der Berg offensichtlich eine stärkere Beziehung hat als zum steif wirkenden und emotionell abwesenden Vater. Das Begehren des jugendlichen Ich wird von vornherein als ein inszestuöses Begehren inszeniert, wobei die Nähe der Liebe zur Mutterliebe wiederholt markiert wird. Hanna steht anfangs in einem metonymischen Verhältnis zur eigentlichen Mutter, und die mütterliche Fürsorge und Pflege des bettlägerigen Jungen während der Krankheit im Winter werden in der Beziehung zu Hanna durch eine doppelte Verschiebung fortgesetzt. Einerseits wird die Mutterbeziehung temporal durch die sexualisierte Zuneigung Hannas, die ihn aus der erzwungenen Symbiose mit der Mutter während der Krankheit befreit, abgelöst, andererseits erfolgt die Substitution durch Hanna räumlich durch die Verlagerung vom Krankenbett zu Hannas Bett.

Die Begegnung mit Hanna wird überdies zeitlich von der Krankheit des jungen Berg umrahmt, denn er lernt sie beim Ausbruch der Krankheit kennen und sucht sie als erstes nach seiner Genesung auf. Bei der ersten Begegnung

erscheint Hanna ihm in einer überwiegend fürsorglich-mütterlichen Rolle, da sie ihm sozusagen als die »gute Mutter« zur Hilfe kommt, als er sich auf dem Heimweg von der Schule übergeben muß. Daß er sich übergeben muß, signalisiert, daß Hanna anfangs nicht nur die »gute Mutter« verkörpert, sondern auch die »gute orale Mutter«. Hanna ist aber keineswegs nur ein Rettungsendel, denn ihr Erscheinen in Bergs Leben wird durch den Ausbruch der Krankheit und Gefühle des Ekels und der Scham symbolisch überschattet. Die Assoziationen mit Ekel und Scham lassen Hanna unvermeidlich auch als etwas »Abjekt« erscheinen, das, wie wir von Julia Kristeva wissen, mit dem Maternellen und dem Versuch der Ablösung von der Mutter in Beziehung zu setzen ist.¹¹

Weitere Verbindungen zur Mutter, und weitere Momente der Plausibilisierung, werden durch den ersten Liebesakt hergestellt, der sich nach dem Baden in Hannas Küche ergibt. Die Badeszene, die zu einer der Urszenen ihrer Liebe werden soll, bildet eine von Bergs glücklichen Erinnerungen aus der frühen Kindheit, als seine Mutter ihn im Winter in der warmen Küche gebadet hat. Wird Baden demnach untrennbar mit der Zuwendung der »guten« Mutter verbunden, so entsteht dabei aber auch eine andere Assoziationskette, die Mutter, Krankheit und Lust miteinander verknüpft: »Ich erinnere mich an das wohlige Gefühl der Wärme und an den Genuß, den es mir bereitete, in dieser Wärme gewaschen und angekleidet zu werden. Ich erinnere mich auch, daß, wann immer mir die Situation in Erinnerung kam, ich mich fragte, warum meine Mutter mich so verwöhnt hat. War ich krank?« (S. 29)

Bei der ersten Badeszene in der frühen Kindheit erfolgt der Genuß des Badens eher als außergewöhnliches Ereignis im gewöhnlichen Tagesablauf, und zwar meistens in der Erwartung einer etwaigen Strafe oder einer unangenehmen Erfahrung, etwa als der Zucker vor der Peitsche: »Stand für den weiteren Verlauf des Tages Unangenehmes, Schwieriges an, das ich bestehen musste?« (S. 29). Diese Szene, in der »Verwöhnung« mit der Verrichtung von »Unangenehem« etwa wie Arbeit, Strafe oder Bewährung assoziativ verkettet wird, bildet eine der phantasmatischen Szenen, die später in der Liebe mit Hanna heraufbeschworen werden, und die das Begehren Bergs bis ins Erwachsenenalter hinein strukturieren.

Die Ambivalenz der Liebe: die Entdeckung der Scham und die Lust an der Transgression. - Wichtig für das dichte Beziehungsgeflecht von Emotionen, die mit der verbotenen Liebe zu Hanna verbunden werden, ist das Moment der Scham. Ist Scham für Hanna und ihr Verhalten im Holocaust eine der eindringlichsten Antriebskräfte, wie Bill Niven ausführlich aufgezeigt hat, so ist auch für Michael Berg das Gefühl der Scham ein aufschlußreicher Beweggrund allen Handelns.¹² Der Eintritt in Hannas Welt ist nahezu der Eintritt in eine symbolische und quasireligiöse Ordnung, in der Scham eine für Berg bisher

unbekannte Rolle spielt. Mit der sexuellen Einweihung durch Hanna ist Berg im biblischen Sinne vom Baum der Erkenntnis und wird mit der biblischen Erkenntnis der Scham bestraft. Gleichzeitig aber birgt die Begegnung mit Hanna die Möglichkeit der Überwindung der Scham und die Überschreitung einer Schamgrenze in sich, was durch die erste Szene angedeutet wird, in der er sie in einem Augenblick des Ekels und der Scham kennenlernt. Hanna ist es, die ihm hilft, die Scham zu überwinden. Die Begegnung mit Hanna, die den ersten Augenblick der Scham beim Erbrechen löscht, tilgt die Scham des Erbrechens aus und leitet eine weitere Scham ein, die Scham der sexuellen Erkenntnis. Die sexuelle Scham wird viel später während des Prozesses in eine moralische Scham ob der Erkenntnis der Greuelthaten des Naziregimes überführt.

Bergs zweiter Besuch bei Hanna nach seiner Genesung inauguriert die sexuelle Scham durch eine »Schlüssellochszene«, die Bergs sexuelles Erwachen markiert. In dieser frühen Urszene des Begehrens, in der Berg Hanna beim Anziehen durch den Türspalt beobachtet und dabei ertappt wird, lernt Berg ein neues Schamgefühl kennen. Daß die Beziehung zu Hanna, die er initiiert, unter einem pathologischen und verhängnisvollen Zeichen geboren ist, gibt Berg in seiner Wiedergabe der Anfänge der Affäre in jenem Frühjahr betont zu erkennen. Ereignet sich die erste Begegnung mit Hanna eher als Zufall, ist die dritte Begegnung mit ihr alles andere als zufällig. Berg kann sich von der erotischen Phantasie der »Schlüssellochszene« beim ersten Besuch nicht losreißen, und so erfolgt sein nächster Besuch bei Hanna als das Ergebnis einer seltsamen Mischung aus triebhaftem Handeln und quasirationalem »moralischen Kalkül« (S. 21). In der ausklingenden Phase der Krankheit, als er allein in seinem Krankenzimmer genest und sich fernab jeglicher Störung seinen lustvollen und fieberhaften erotischen Phantasien von Hanna gänzlich hingibt, entsteht der unwiderstehliche Drang, Hanna ein weiteres Mal aufzusuchen. So irrational und sündhaft der Gedanke für den Fünfzehnjährigen auch ist, er gibt sich nicht einfach damit zufrieden, die imaginierten Bilder und Szenen mit Hanna »aktiv zu phantasieren«, er will sie auch aktiv ausleben. Natürlich ist der transgressive Wunsch, mit Hanna zu schlafen, einerseits das selbstverständliche Produkt seiner teilweise noch unter dem Einfluß der Krankheit und des Fiebers stehenden Phantasie, andererseits der ganz gewöhnliche Ausdruck der womöglich durch die Erkrankung an Gelbsucht verzögert einsetzenden Pubertät. Aber das bewußte Ausleben der sexuellen Träume erfordert, so will Berg den Akt verstanden wissen, das Ausschalten des moralischen Gewissens und das Übertreten eines moralischen Gesetzes; das heißt, er weiß, daß er sich mit seinen erotischen Gedanken schuldig macht, kann aber dem Versuch nicht widerstehen, das moralische und religiöse Gebot zu übertreten.

Berg unternimmt den ersten Schritt in Richtung verbotener Liebe und erstattet Hanna einen zweiten Besuch ab. Die waghalsige Entscheidung wird vom

erwachsenen Berg nicht als augenblickliche Schwäche gedeutet, sondern als schicksalhafter Charaktermangel, der ihn sein Leben lang begleitet. Es überrascht also nicht, daß Michael seine so folgenschwere Tat, die die Liebe zu Hanna in Gang gebracht hat, als die Umkehrung all der Prinzipien auslegt, nach denen er erzogen wurde, als er sich sagt: »Kehrte sich die moralische Erziehung gewissermaßen gegen sich selbst?« (S. 20). In seinem Verhalten, das er als Unfähigkeit, Denken und Handeln in Übereinstimmung zu bringen, bezeichnet, läßt sich jedoch unschwer das erkennen, was nach bekanntem Freudschem Muster als Konflikt zwischen Überich und Ich, Überich und Es interpretiert werden kann. Der Befehl, seine Triebe hemmungslos auszuleben, ist sozusagen das »perverse« Werk seiner moralischen Erziehung, die sich nun lustvoll »gegen sich kehrt«. Das Gebot, etwas Verbotenes zu tun, könnte man daher als das Werk des Überichs sehen, das sich aus den internalisierten Stimmen von Erziehungsfiguren entwickelt hat. In einem Aufsatz über de Sade und Kant hat Slavoj Žižek dieses Paradox als »die überichhafte Kehrseite des moralischen Gesetzes« im Innern des Menschen beschrieben, das im Subjekt einen »obszönen Aufruf« »zum Genießen« erteilt.¹³ Wenn »Genießen« Lust und auch Unlust beinhaltet, so wird das Subjekt ausgerechnet von jener »umgekehrten« verrückten Seite der psychischen Instanz angetrieben, die für moralische Entscheidungen zuständig ist. Dieses Genießen hat Freud den »primären Masochismus« genannt.¹⁴

Das Überich oder das, was Žižek das »innere« »ungeschriebene« Gesetz nennt, verbietet hier nicht, etwas zu tun, sondern es erteilt verheißungsvolle, anlockende und zuweilen grausame Gebote, Verbotenes und Gewagtes zu tun. Es verhindert oder zensiert nicht mehr die Lustbefriedigung; durch einen merkwürdigen »Kurzschluß« von Begehren und Gesetz« mahnt es geradezu, das Verbotene zu tun und zu genießen.¹⁵ In seinem Krankenbett bildet sich Michael sogar ein, die Stimmen seiner Mutter, Schwester und des von ihm so verehrten Pfarrers zu hören, die ihn ermuntern zu sündigen. Es ist, als ob das Überich sich nicht gegen die verbotenen Impulse aus dem Unbewußtsein sträube, sondern dem Drang nach transgressivem Begehren nachgibt und befiehlt, den transgressiven Wunsch in die Tat umzusetzen. Begehren wird hier zum neuen »perverse« Gesetz und die Pflicht selbst wird mit dem »Makel des (Mehr)-Genießens« behaftet.¹⁶

Liebesrituale: Die Liebe als Demütigung und Selbsterniedrigung. – Für Berg behält die Liebe die Aura des Verbotenen und Transgressiven, selbst dreißig Jahre danach. Die Liebe hat aber einen weiteren, eng damit verwandten Aspekt, der die phantasmatische Struktur des Begehrens verrät, nämlich den des Rituals. Das Ritualhafte der Liebe ist, wie hier demonstriert wird, ein wesentliches Moment der masochistischen Phantasie, wie sie von Gilles Deleuze in seinem

Aufsatz *Kälte und Grausamkeit* erläutert wird.¹⁷ Daß die Liebe zu Hanna eine gewisse »masochistische« Ordnung der Dinge inauguriert, sieht man zunächst daran, daß die Liebe von Anfang an einem festen Ritual und Handlungsablauf folgt, der zuerst im gemeinsamen Akt des Duschens und dann im Akt des Liebens besteht. Dem Liebesakt geht das Duschen immer voraus, ist sozusagen fester Bestandteil des Liebesrituals, obwohl Michael das Duschen »lieber gelassen« hätte (S. 33). Das sich gegenseitige Waschen gerät aber alsbald zum lustvollen Vorspiel und dient sowohl zum Aufschub des Vollzugs der Liebe als auch zur Steigerung der Lust. Michael fügt sich lernend und wißbegierig in jedes neue Element des Lieberituals, läßt sich in der Kunst des Liebens gern unterrichten, die er wiederum an Hanna ausprobiert. Die Liebe erfährt er vor allem als ein lustvolles Besitzergreifen, das er zunächst passiv über sich ergehen läßt und dann aktiv erprobt.

Daß die Liebe zu Hanna zunehmend mit einer Reihe von nicht veräußerlichen Bedingungen und quasivertraglichen Abmachungen verknüpft wird, muß er hinnehmen, als Hanna zu ihrem Entsetzen erfährt, daß Michael die Schule, die sie »seine Arbeit« nennt, schwänzt, um sie zu besuchen. Wie eine pflichtbewußte Mutter (und die gute orale Mutter der Psychoanalyse) macht sie den Schulbesuch zur Vorbedingung für den Sex mit ihr. Ohne die eigentlichen Motive für Hannas Aufregung und plötzliches abweisendes Verhalten zu durchschauen, die, wie wir erst später erfahren, mit ihrem Analphabetismus zu tun haben, willigt er in ihre Bedingung ein, allerdings erst nachdem er sich darüber erzürnt, daß Hanna nicht das »Recht« habe, ihn mit seinen Pflichten in der Schule zu »erpresen« (S. 37). So duldet Michael etwas widerwillig, daß der Liebesakt um einige Stunden von halb zwölf auf halb sechs verschoben wird, und das Begehren aufgeschoben werden muß, und daß er zur Strafe in die Schule muß, damit er danach zu Hanna kann. Er akzeptiert damit eine unlustvolle Aktivität wie Arbeiten oder in die Schule gehen, die er in dem Augenblick sogar als Strafe ansieht, als Vorbedingung für die Wunschbefriedigung. Er lernt, das Warten als regelmäßige Komponente des Lustspiels anzunehmen, und daß die Lust durch das Aufschieben und Warten durchaus gesteigert werden kann.

Die Verheißung des Liebesakts mit Hanna jeden Nachmittag nach der Schule macht selbst die nicht unerhebliche Arbeitsbelastung in der Schule erst recht erträglich, die ihm bevorsteht, wollte er nicht sitzenbleiben, sondern die nächste Klasse schaffen. Beflügelt von dem neuen Selbstwertgefühl, das die heimliche Beziehung mit einer älteren Frau ihm zunächst gibt, ist er auch bereit, Hannas nächste Bedingung zu akzeptieren, die sie dann in das Liebesritual einführt. Als Hanna von ihm verlangt, daß er vor dem Geschlechtsakt ihr aus seinen Schulbüchern vorliest, aus Werken der deutschen Aufklärung und Klassik, fügt er sich ebenso bereitwillig und begierig in ihre Wünsche, wenn auch etwas zerknirscht über die rätselhafte Bitte, denn das laute Vorlesen erfordert

viel Konzentration und ist anstrengend. Außerdem steigerte das Vorlesen, das zum Vorspiel gerät, nicht unmittelbar seine Lust, die in der Anstrengung des Lesens schnell abkühlt und erst durch das Duschen wieder erweckt werden muß. Dennoch wird die »Arbeit« des Vorlesens zu einem festen Bestandteil des täglichen Liebesrituals in Hannas Wohnung, an dem er schließlich auch sein Gefallen hat und den er nicht weiter hinterfragt.

Wie bereits erwähnt, wirkt sich anfangs seine erwachte Leidenschaft für Hanna, die sich wie ein Passagenritus an der Schwelle zum Erwachsenwerden entspinnt, auf sein Selbstwertgefühl bestätigend und verstärkend aus. Das heimliche Wissen um seine Affäre hebt ihn aus dem Mittelmaß in der Schule hervor, stärkt ihn in seinem Durchsetzungsvermögen gegenüber seinen Geschwistern und gibt ihm das Gefühl der Besonderheit und der Zuversicht, die ihm bisher fehlte. Die verbotene Liebe mit Hanna bringt jedoch neben den positiven aufbauenden Effekten auch einige negative Wirkungen mit sich. Je restlos glücklicher er sich in der Beziehung fühlt, um so größer wächst seine Abhängigkeit von Hanna. Je freier er sich von dem Einfluß seiner eigenen Familie fühlt, um so mehr gerät er in den Bann Hannas und projiziert auf sie ödipale Phantasien wie Phantasien der bedingungslosen, ausschließlichen Liebe zwischen Mutter und Kind. Seine extreme Empfindsamkeit gegenüber jeglicher Abweisung oder jedem vermeintlichen Liebesentzug unterstreicht den narzisstischen Charakter der Beziehung und den inszestuösen Inhalt des Phantasmas.

Wie Helmut Schmitz erkannt hat, ist Bergs Liebe zu Hanna eine hörige Liebe, die von einer starken Abhängigkeit zeugt und die eine fatale Ähnlichkeit mit der »Hörigkeit« des deutschen Volks zu Hitler im Dritten Reich hat.¹⁸ Es leuchtet ein, daß Schlink mit Bergs Liebe zu Hanna auf die besonders »deutsche Art zu lieben« anspielen wollte, von der Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrem Nachkriegswerk *Die Unfähigkeit zu trauern* gesprochen haben.¹⁹ Die Faszination, die von Hitler ausging, so die These der Mitscherlichs, hatte »nicht nur mit Sadismus, sondern auch viel mit Masochismus, mit Unterwerfungslust zu tun«²⁰. Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Hanna und Berg könnte als weitaus mehr als eine erweiterte Metapher für die Bindungen der Deutschen an das Ideal-Ich von Hitler gesehen werden. Es könnte als symptomatisch für den umfangreicheren Komplex eintreten, den die Mitscherlichs mit dem Begriff »eine deutsche Art zu lieben« zu erfassen versucht haben.

Das Liebesverhältnis bietet Schlink vielfache Möglichkeiten, anhand einer »perversen« Liebe nicht nur Figuren, sondern auch Szenen, Handlungen, Rituale und Situationen in Bezug zu der »perversen« Psychopathologie der deutschen Nachkriegsgesellschaft der Mitscherlichs zu setzen. Dadurch wird die Organisation einer besonderen libidinösen Ökonomie aufgezeigt, die den sozialen Körper der deutschen Nation bis in die zweite Generation hinein zu strukturieren scheint. Auffallendes Merkmal dieser libidinösen Ökonomie ist es, daß

die Unterdrückung und Unterwerfung nicht als Last, sondern als Lust empfunden wird, und daß diese Lust zunehmend mit Transgression verbunden wird. Wie bereits erwähnt, verschafft Berg die heimliche Affäre mit Hanna ein Gefühl der Überlegenheit, das er als icherweiternd und ermächtigend erfährt: »Fühlte ich mich sicher, dann bewältigte ich die größten Schwierigkeiten.« (S. 65) Solche Allmachtsphantasien können aber über sein grundlegendes Gefühl der »Nichtswürdigkeit« nicht lange hinwegtäuschen, das bald wieder zum Vorschein tritt. Die Beziehung kann seine Ich-Schwäche nur ungenügend kompensieren: »Aber das kleinste Scheitern genügte, mich von meiner Nichtswürdigkeit zu überzeugen.« (S. 65). So wird die Liebe für Michael zunehmend mit wiederholter Selbsterniedrigung, Enttäuschung und Unterordnung verbunden, was den sadomasochistischen Zug der Beziehung ausmacht, auf den Ernestine Schlant verwiesen hat.²¹ Zum Beispiel wird das Drama des Passagenritus durch die Wirkung von masochistischen Phantasmen unterlaufen. Die Sicherheit und Geborgenheit, die Bergs Geheimnis ihm anfangs vermittelt, entlarven bereits ihr »perverses« und »obszönes« Gesicht in den Phantasien des Größenwahns und der Omnipotenz, die Berg zum Beispiel dazu verleiten unter anderem ein Nachthemd für Hanna zu stehlen. Und dennoch behauptet der Erzähler stets, daß die Beziehung gut läuft, »obwohl ich mich immer wieder erniedrigte« (S. 65). Das Dynamische der Beziehung – das gegenseitige voneinander Besitznehmen in der Liebe – empfindet er nunmehr eher als asymmetrisches Spiel, gelegentlich als Machtspiel, das Hanna immer häufiger gewinnt und ihn zunehmend in die Rolle des Schwächeren drängt. Bei Mißverständnissen oder Streitigkeiten fühlt sich Michael immer unterlegen, wie zum Beispiel bei der mißglückten und für ihn alptraumartigen Fahrt in der frühmorgendlichen Straßenbahn in den Osterferien. Hier kommt es zwar hinterher zur erwarteten Versöhnung unter der Dusche, aber die Lösung des Konflikts im Sexuellen scheint, will man dem Erzähler glauben, nur Michaels Gefühle der Ängstlichkeit, Unsicherheit und Unterlegenheit zu verstärken.

Hanna und die grausame Frau des Masochismus. – Die Darstellung Hannas, die anfangs durch die zeitliche und symbolische Nähe zur Gestalt der guten Mutter figuriert wird, erfährt mit den ersten Konfliktsituationen in der Liebesbeziehung ihre erste bedeutsame Verschiebung. In dem ersten Streit zwischen den Liebhabern, der sich nach der Straßenbahnfahrt ereignet, als Berg unangekündigt Straßenbahn fährt, während Hanna Frühschicht hat, wird die Topik der Kränkung durch die Liebe direkt thematisiert. Beide fühlen sich durch die Nichtanerkennung des anderen gekränkt; jeder wirft dem anderen vor, den anderen nicht erkannt und verleugnet zu haben. Die Erzählung zwingt uns jedoch, für Michael Partei zu ergreifen, obwohl Hannas nüchterne Rechtfertigung, sie habe sich aus Rücksichtnahme gegenüber Michael nicht zu er-

kennen gegeben, objektiv gesehen nicht nur vernünftig ist, sondern durchaus plausibel. Hanna wollte weder sich noch Michael durch offene Liebeserklärungen oder Liebkosungen in der Öffentlichkeit in Gefahr bringen. Sie war im Dienst und, pflichtbewußt wie sie nun mal erscheint, ist es nur recht und billig, daß eine sechsendreißjährige Frau nicht auf den Gedanken kommt, während der Schicht mit ihrem »Toyboy« im zweiten Wagen zu schmusen. Hanna hätte außerdem kaum die etwas pubertären Absichten des Jungen erraten können.

Michael dagegen erfährt ihre Verleugnung in der Straßenbahn als tiefe, nahezu narzisstische Kränkung und will im Streit mit ihr auf charakteristisch kindlich-trotzige Art partout Recht behalten, was Hanna mit ihrem »mütterlichen« Instinkt sofort durchschaut. Selbst als er sich entschuldigt, will er im Recht sein: »Es tut mir leid Hanna. Alles ist schief gelaufen. Ich habe dich nicht kränken wollen, aber es scheint ...« »Es scheint? Du meinst, es scheint, du hast mich gekränkt? Du kannst mich nicht kränken, du nicht. Und gehst du jetzt endlich?« (S. 48 f.). Wenn wir Michael glauben, so legt sich der Streit erst, wenn er, nach einer halben Stunde wiederkehrend, bereit ist, die entsprechende Reue zu zeigen und alle Schuld auf sich zu nehmen. Seine Rhetorik läßt keinen Zweifel daran, daß wir dies aus der Sicht Michaels als große Ungerechtigkeit sehen sollen: »Sie ließ mich herein, und ich nahm alles auf mich. Ich hatte gedankenlos, rücksichtslos, lieblos gehandelt. Ich verstand, daß sie gekränkt war. Ich verstand, daß sie nicht gekränkt war, weil ich sie nicht kränken konnte. Ich verstand, daß ich sie nicht kränken konnte, daß sie sich mein Verhalten aber nicht einfach bieten lassen durfte. Am Ende war ich glücklich, als sie zugab, daß ich sie verletzt hatte. Also war sie doch nicht so unberührt und unbeteiligt, wie sie getan hatte.« (S. 49)

Der Topos der masochistischen Liebe und die grausame, sadistische Frau ist vor allem durch die umstrittene Figur des Schriftstellers Leopold von Sacher-Masoch und seine Romane bekannt, nicht zuletzt weil Sigmund Freud und Richard von Krafft-Ebing die Perversion des Masochismus nach ihm benannt haben. Sacher-Masochs bekanntestes Werk, *Venus im Pelz* (1870), handelt von einer masochistischen Liebe zu einer reichen Frau im Pelz namens Wanda, die in Liebesdingen grausam und kalt ist. Eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen Schlinks dezent erzählter Liebesgeschichte und der ebenfalls dezent erzählten Geschichte einer hörigen Liebschaft in *Venus im Pelz* liegen auf der Hand. Zugegeben, Schlinks Hanna trägt zwar keinen Pelzmantel um ihren nackten Körper, aber sie ist in vieler Hinsicht eine moderne Ahnfrau von Sacher-Masochs Dominatrix Wanda. Statt Pelz trägt Hanna Uniform, und statt einer Peitsche schwingt sie, wenn auch nur einmal, einen schmalen Ledergürtel. Wie Sacher-Masochs Frauen ist sie auch muskulös, übermäßig stolz und hat einen eisernen Willen.²² Was sie allemal mit Sacher-Masochs *Venus im Pelz* gemeinsam hat, ist, daß sie gern badet und Baden als Vorspiel des Liebesakts benutzt.

In seinem bemerkenswerten Aufsatz führt Deleuze an, daß der Masochismus nicht als die spiegelbildliche Verkehrung des Sadismus zu begreifen ist, sondern daß das Begehren in der masochistischen Szene anders strukturiert ist und nach eigenen Gesetzen abläuft.²³ Zu den wesentlichen Elementen des Masochismus bei Sacher-Masoch zählt Deleuze in erster Linie den stark ritualisierten Aspekt der Liebesbeziehung, die stets nach einem vereinbarten festen Schema abläuft, bei dem der männliche Partner, zum Beispiel Severin in *Venus im Pelz*, Regie führt.²⁴ Andere unentbehrliche Komponenten sind der Fetischismus,²⁵ wobei das Peitschen und die Pelzkrägen oder Pelzmäntel,²⁶ die ständig kalten Hände der Dame,²⁷ die ritualhafte Verschiebung der Befriedigung des Mannes, das Warten, das als schmerzhaft und lustvoll zugleich erfahren wird, und nicht zuletzt die Kälte und Grausamkeit der Frau eine konstitutive Rolle spielen.²⁸ Ein häufig übersehener Aspekt ist der konsensuale Vertrag zwischen den beiden, der die Logik des Handlungsablaufs festlegt, wobei die Erniedrigung, Demütigung und Bestrafung des männlichen Sklaven seine Lustgefühle steigert und erhöht. Je stärker Severin unter Wanda leidet, um so mehr kann er seine Liebe unter Beweis stellen.²⁹

Die Liebe zwischen Berg und Hanna ist, wie bereits gezeigt, stark ritualisiert. Bei Schlink hat das Liebesritual des Duschens und Vorlesens eine ähnliche Funktion wie die Demütigungsrituale bei Sacher-Masoch, wobei das Ritual als retardierendes Moment in dem »Lustspiel« fungiert, das die Lust verschiebt. Abgesehen von dem leicht fetischistischen Charakter der Liebe zu Hanna, die besonders in Bergs gestandener Vorliebe für Seidenstrümpfe bei seinen späteren Liebhabern zutage tritt, macht sich die masochistische Phantasie am stärksten in der Struktur des Begehrens geltend. Was eine masochistische »mis en scène« am deutlichsten ausmacht, und was näher an die Dramaturgie des Masochismus grenzt als die vielen Fetische und die Requisiten, ist nach Deleuze das Syntagma des Wartens und Aufschiebens der Lustbefriedigung, das zur Vorbedingung des Genusses selbst wird. In der masochistischen Phantasie ist die Strafe die Vorbedingung der Lust. Nach Deleuze rührt dies nicht so sehr daher, daß Strafe und Leiden als lustvoll erfahren werden, wie oft angenommen wird, sondern daß Leiden und Lust in einer spezifischen Reihenfolge empfunden werden. Es ist das invertierte Syntagma von Lustbefriedigung und Strafe, so daß zuerst die Strafe erfolgt in der schmerzhaften Erwartung von Wunschbefriedigung, was die Eigenart der masochistischen Szene ausmacht.³⁰

Bei Schlink geschieht das Aufschieben der Lustbefriedigung weniger durch das Element der physischen und psychischen Strafe wie bei Sacher-Masoch als durch das Zwischenspiel der Lust tötenden Arbeit und des mühsamen Vorlesens. Das Ritual zwischen Hanna und Berg hat deswegen etwas von der invertierten Logik des Masochismus, wobei die Strafe der Lust nicht nur vorangeht, sondern sie voraussetzt. Bei Berg wird die Logik der mütterlichen Ordnung, die

er in seiner Kindheitserinnerung hat – das Geduschtwerden von der Mutter, Liebkosen und Verwöhnen in der Erwartung von »Unangenehm«, womöglich Strafe – in der Liebesordnung mit Hanna umgekehrt. Arbeit und Aufschub werden zu notwendigen und Lust steigernden Vorbedingungen der Lustbefriedigung. Aber auch die physische Bestrafung wird bei Berg schließlich mit Lust und Intimität verbunden. Nach der gemeinsamen Urlaubsreise, als Hanna und Michael als Mutter und Sohn auftreten, und Hanna Michael mit ihrem Gürtel schlägt, heißt es: »Der Streit hat unser Verhältnis zueinander inniger gemacht. Ich hatte sie weinen sehen, Hanna, die auch weinte, war mir näher als Hanna, die nur stark war. Sie begann, eine sanfte Seite zu zeigen, die ich noch nicht gekannt hatte. Sie hatte meine geplatze Lippe, bis sie heilte, immer wieder betrachtet und zart berührt.« (S. 56 f.)

In dieser Szene wie vielen anderen weist das männliche Begehren ausgeprägt masochistische Züge auf, die an einer masochistischen Phantasie teilhaben, wie sie von Deleuze beschrieben wird. Die Beziehung zu Hanna scheint vom Anfang bis zum Ende phantasmatisch besetzt und untersetzt zu sein, wobei das Phantasmatische wie auch das Inszestuöse sich meistens dann als Treibkraft in der Beziehung entlarven, wenn die Liebe in Gefahr ist. Hannas Liebe zu Berg ist dann gefährdet, wenn Hanna aus der ihr zugeschriebenen Rolle zu schlüpfen, den Vertrag zu brechen und ihre Liebe zu entziehen droht. Dies geschieht vor allem in der oben erwähnten Straßenbahnszene, die immer als Indiz für Hannas Grausamkeit angeführt wird. In dieser Szene tritt Hanna in ihrem sozialen Umfeld als eigenständiger sozialer Akteur auf; als soziale Figur mit anderen Bindungen und Verpflichtungen ist sie nicht mehr ausschließlich für die Wunschbefriedigung des Jungen da, was das Phantasma zu zerstören droht. Ihre Einbettung in andere gesellschaftliche Kontexte wird demnach als Abweisung und Verleugnung des Begehrens des Jungen erfahren, der um sein Genießen bangen muß. Auch die extreme Ängstlichkeit und die Schuldgefühle des Masochisten sind integrale Bestandteile der Phantasie, die nur durch Bestrafung und erneute Unterwerfung unter die Macht der grausamen Frau gelöst werden können.³¹

Die masochistische Phantasie, die Verbrechen Hannas und Berg als Opfer Hannas. - Es gilt nun zu fragen, ob die masochistische »mis en scène« Entscheidendes zur Holocausterzählung und zur Bewältigung der Vergangenheit beizutragen hat. Dem Masochismus werden verschiedene Funktionen im Verlauf der Geschichte zugeteilt. Erstens führt er dazu, daß wir mit Michael Mitgefühl haben, zum Beispiel als Opfer von Hannas Kälte und Grausamkeit – obwohl letztes nur in den vagsten Tönen angedeutet wird. Das Bild von Michael als Opfer von Hannas Demütigung darf jedoch bis zum Schluß das Bild von der liebevollen und fürsorglichen Hanna nicht negieren. Das Begehren Michaels

darf nicht als pervers oder pathologisch in Erscheinung treten, sonst dient Michael nicht als deutscher Jedermann, mit dem sich offenbar auch der internationale Leser zu identifizieren scheint. Zweitens ist das Leiden an der Liebe als Komponente der Liebesphantasie unentbehrlich, denn nur so können wir Michaels Gefühle der Schuld nachvollziehen, wie unberechtigt sie auch immer sein mögen. Als Hanna eines Tages spurlos aus seinem Leben verschwindet, glaubt Berg, er sei daran schuld, weil er Hanna im Schwimmbad verleugnet hat. All dies hat zur Folge, daß wir eher bereit sind, Michael als das Opfer Hannas zu sehen, längst bevor wir von ihren eigentlichen Verbrechen im Holocaust und ihrer Schuld vor dem Gesetz erfahren. Das heißt, der Leser muß auf den masochistischen Vertrag zwischen Hanna und dem Erzähler eingehen, der zum hermeneutischen Vertrag zwischen dem Leser und dem Erzähler wird; er muß also den hermeneutischen Zirkel schließen, um Hannas Grausamkeit Glauben zu schenken, da im Prozeß erstaunlich wenige Details über ihr Verhalten in den Lagern preisgegeben werden. Drittens bedarf Bergs Verstrickung in Hannas Schicksal und seine fast pathologische Anteilnahme für sie während des Prozesses der Untermauerung durch die masochistische Phantasie, um verständlich und lesbar zu sein. Seine sklavische Anwesenheit während des Prozesses geht weit über das teils persönliche, teils politische Interesse seiner Zeitgenossen an den Verhandlungen hinaus. Möglicherweise würde die Besessenheit, mit der Berg den Prozeß verfolgt und jeden Tag im Gerichtssaal sitzt, als irritierender Tick oder als Spinnerei erscheinen ohne den ersten Teil des Romans, in dem das Abhängigkeitsverhältnis etabliert wird. Selbst nach seiner »Entdeckung« von Hannas Analphabetismus gegen Ende des Prozesses, als ersichtlich wird, daß Hanna andere schwerwiegendere Gründe hatte, die Stadt zu verlassen, als gekränkte Eitelkeit, pocht Michael weiterhin auf seine Schuld, als sei er gänzlich unfähig, den Teufelskreis von Schuld und Scham zu durchbrechen: »Also blieb ich schuldig. Und wenn ich nicht schuldig war, weil der Verrat einer Verbrecherin nicht schuldig machen kann, war ich schuldig, weil ich eine Verbrecherin geliebt hatte.« (S. 129). Auch hier siegt der »Wille zur Schuldhaftigkeit«.

Michaels Interesse bei der Gerichtsverhandlung hat bei aller Nüchternheit der Erzählstimme etwas Obsessiv-Pathologisches an sich, das in einer masochistischen libidinösen Ökonomie verwurzelt ist. Weil wir für Michael in der Dramaturgie Partei ergreifen, sind wir bereit, Hanna auf einer emotionalen Ebene zu verurteilen, bevor wir sie moralisch verurteilen. Allerdings wenn wir soweit sind, Hanna moralisch zu verurteilen, als wir mehr über ihre Schuld in den Lagern erfahren, will Schlinks Erzähler sie entlasten. Das lenkt wiederum unsere Aufmerksamkeit während des Prozesses von Hanna auf Berg. Der Masochist liebt seine Unterwerfung und begehrt seine Unterordnung unter die grausame Dame, und das macht ihn während des Prozesses zu einer bemitleidenswerten

und kläglichen Figur. Nicht die Feststellung von juristischer Schuld vor dem Gericht lenkt den Zeigefinger von Hanna auf Berg, sondern der Erzähler selbst mit seinem moralisch-juristischen Dilemma, wie er mit dem Wissen um Hannas Analphabetismus umgehen soll. Das Ergebnis ist, daß wir Bergs Entsetzen über den Ablauf des Prozesses und seine Gefühle der Ohnmacht mit gleicher Anteilnahme verfolgen wie das Schicksal Hannas.

Die Phantasie des Masochisten hat nach Deleuze ihren Ursprung in einem Abwehrmechanismus, der gegen die Rückkehr eines aggressiven strafenden Vaters und den Einbruch der Wirklichkeit schützen soll.³² Insofern versucht der Masochist wenn nicht den symbolischen Vater abzuschaffen, so doch wenigstens seine Macht zu neutralisieren, indem die bestrafende Funktion von der guten, oralen Mutter übernommen wird. Auf die Frage, wer in der Imagination des Masochisten geschlagen wird, antwortet Deleuze, daß es die Vaterimago ist, die in dem Masochisten geschlagen und gedemütigt wird: »Der Masochist fühlt sich schuldig, läßt sich abstrafen und sühnt. Wofür aber und warum? Ist es nicht gerade das Bild des Vaters in ihm, das durch diese Prozedur verkleinert, zerschlagen, lächerlich gemacht und gedemütigt wird? Wofür er sühnt, ist das nicht die Ähnlichkeit mit dem Vater, die Vaterähnlichkeit? Ist der Schlüssel zum Masochismus nicht vielleicht der gedemütigte Vater? So daß am Ende der Vater weniger der Strafende als der Bestrafte ist l. . l.«³³

Bergs Leiden an Hanna hat demnach mit dem über weite Strecken abwesenden Vater viel zu tun. Der Vater ist in dem masochistischen Schauspiel zwar abwesend, aber die Inszenierung von Leiden, das die grausame Dame erteilt, hängt dennoch mit dem Vater eng zusammen. Die Bestrafung und Demütigung des masochistischen Mannes erfolgt als Buße für die Schuld und die Grausamkeit des Vaters. Es ist der abwesende Vater, der im Sohn geschlagen und gedemütigt wird. Liest man das Verhalten Bergs in bezug auf Hanna nach diesem Raster, so hat das für die Bewältigung der Schuld der Väter Konsequenzen, die der Roman leisten will. Wenn die Formel des Masochismus der gedemütigte Vater ist, könnte das masochistische Phantasma demnach als Versuch verstanden werden, die Macht der Väter zu neutralisieren und die Erbschaft ihrer Schuld, die auf den Söhnen lastet, zu entkräften. Die Phantasie ist somit eine Reaktion auf das Problem der vererbten Schuld und die überwältigende Erbschaft der Väter. Der harte Vater wird zwar durch die »gute orale« Mutter (Hanna) ersetzt, die die Strafe erteilt, aber der Masochist kann oder will nach Deleuze das Bedürfnis nach Strafe und Unlust des Subjekts nicht durchbrechen. Das masochistische Element kann höchstens die Phantasie der Strafe durch einen überstarken archaischen Vater mit einer anderen ebenso verkrüppelnden Phantasie des Leidens durch die orale Mutter ersetzen.

Der masochistische Komplex verhindert den Abschluß des Prozesses des Trauerns um Hanna und setzt nur die »Unfähigkeit zu trauern« fort, die Hel-

mut Schmitz im Verhalten Bergs identifiziert hat.³⁴ Demnach verharrt Berg in einem Stadium zwischen Trauer und Melancholie, voller Sehnsucht nach Hanna, unfähig die Liebesgeschichte »loszuwerden« und sich von dem Bann der Vergangenheit zu befreien.³⁵

Schlußbemerkungen. – Im Kontext der Neudefinierung des nationalen Selbstverständnisses nach 1990 stellt sich die Frage, welches der Erkenntnisgewinn des neuen Umgangs mit der Nazivergangenheit in *Der Vorleser* ist.³⁶ Der Roman kann schwerlich als Exempel für einen freieren, unbeschwerteren Umgang mit der Nazivergangenheit dienen. Vor allem wird der Erzähler seinem Anspruch einer ehrlicheren oder empathischeren Aufarbeitung der Nazivergangenheit nicht gerecht. Die Geschichte, die Berg zehn Jahre danach aufschreibt, ist nicht die »wirkliche« Geschichte, die passiert ist, sondern die Geschichte, die »geschrieben werden wollte«. Sie hat keine andere Existenzberechtigung, als daß Berg sie loswerden wollte: »Die Gewähr dafür, daß die geschriebene die richtige ist, liegt darin, daß ich sie geschrieben und die anderen Versionen nicht geschrieben habe. Die geschriebene Version wollte geschrieben werden, die vielen anderen es nicht.« (S. 206).

Der Sinn der Liebesgeschichte liegt meines Erachtens weniger in dem Versuch, die Täter zu vermenschlichen, als darin, die besondere Psychopathologie der zweiten Generation anschaulich zu machen, die aus dem Schatten der ersten Generation treten möchte aber nicht kann. Die sexuelle Komponente der Liebe, die der Liebe zu den Eltern eine neue Dimension hinzufügt, ist zwar keineswegs die Hauptsache der Erzählung, wie Swales bemerkt hat, sie ist dennoch ein unentbehrlicher Teil des masochistisch besetzten Schuldkomplexes im Roman.³⁷ Das masochistische Phantasma ist es vor allem, was den »Willen zur Schuldhaftigkeit« der zweiten Generation ausmacht. Am Schluß wird der Wunsch nach Aufklärung mit einer melancholischen Haltung gegenüber den Verbrechen der Vergangenheit verwechselt, die Scham und Schuld eher verfestigt als überwindet. Die Geschichte, die bleibt, ist zwar eine, die Berg »nicht mehr traurig macht«, nachdem er lange gedacht hat »was für eine traurige Geschichte« (S. 206). Der Preis für den »Frieden« mit seiner Geschichte ist jedoch die Abwehr von Trauer. Insofern muß die masochistische Phantasie, auf die Schlinks Erzählung rekurriert, auch in diesem Sinne als Versuch einer weiteren Derealisierung der »Furchtbarkeiten« der Nazivergangenheit gedeutet werden, die sich nicht nur in einer Unfähigkeit zu trauern manifestiert, sondern auch in einem Verharren in einem scheinheiligen und unterwürfigen Selbstmitleid verdeutlicht. Schlinks Erzähler zeigt sich im Banne des Verlusts eines grausamen Liebesobjekts, dessen Allmacht zwar aufgrund seines weiblichen Geschlechts vermindert wird, aber das Schwelgen in der masochistischen »mis en scène« vermag nichts zu lösen, es kann höchstens die Angst vor der Strafe und der Rückkehr

des Täter-Vaters im Zaum halten. Bei Sacher-Masoch durchbricht der Masochist am Schluß den Bann seines eigenen Phantasmas, indem er zum Sadist »konvertiert«. Gibt es zum Glück bei Schlink keinerlei Anzeichen einer solchen Konvertierung, so ist unklar, ob am Ende des Romans Berg aus dem Teufelskreis der Schuld ausbricht oder nur geduldig darin harret.

Der Versuch, durch den erbaulicheren und weniger »abstoßenden« Affekt der Liebe eine neue ethische Haltung der Vergangenheitsbewältigung, die nicht auf Haß, Verachtung und Abwehr gründet, zu erproben, muß als gescheitert gelten, denn er wird durch das Verharren in einer regressiven Phantasie des Leidens und des Opfertums – die den Kern einer masochistischen »mis en scène« bildet – aufgehoben. So wird das Realitätsprinzip, das auf den Verlust des Liebesobjekts folgen sollte, schließlich geleugnet, und zwar durch die Reaktivierung und Repetition eines masochistischen phantasmatischen Szenarios, das Liebe mit Schuld, Sühne und Lust verquickt. Damit lassen sich die Konturen eines Psychogramms eines Tätertraumas umreißen, das sich von der ersten Generation der Nazitäter auf die zweite Generation übertragen hat. Das Tätertrauma bindet Emotionen auf eine Weise, die wirkliche Liebe und Affektbindungen verhindern und die die Erfahrungen der Scham und Schuld in den Mittelpunkt von Kommunikationen zwischen den Generationen stellen. Sie kann letztlich weder Erlösung von der Last der Vergangenheit noch Befreiung von Schuld bieten, sondern nur eine zwanghafte Wiederholung der Affekte. Damit zeigt Schlink die Aporien der deutschen Schuldkultur in bezug auf die Verbrechen der Nazivergangenheit auf, Aporien, die in der unmittelbaren Zeit nach der Wiedervereinigung besonders an Schärfe gewannen.

Anmerkungen

- 1 Bernhard Schlink: *Der Vorleser*, Zürich 1995. Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 2 William Collins Donahue: *Illusions of Subtlety: Bernhard Schlink's Der Vorleser and the Moral Limits of Holocaust Fiction*, in: *German Life and Letters*, 54(2001)1, S. 64.
- 3 Siehe Martin Swales, der bemerkt, daß es keineswegs klar ist, in welchem Verhältnis die sexuelle Fabel zur Holocausterzählung steht, zum Beispiel, ob die »sexuelle Fabel« etwa eine psychologische Fabel sein soll, die von einer außergewöhnlichen ersten sexuellen Erfahrung erzählt, eine moralische Fabel, die von dem Ausgeliefertsein an Schuld und Scham berichtet, eine gesellschaftskritische Fabel, die soziale Mißstände anprangert oder nur eine weitere, pikantere Variante des Motivs der Liebe zu den Tätern. Martin Swales: *Sex, shame and guilt: Reflections on Bernhard Schlink's »Der Vorleser« (The Reader) and J. M. Coetzee's »Disgrace«*, in: *Journal of European Studies*, 33(2003)1, S. 13.
- 4 Jeremy Adler: *Bernhard Schlink and »The Reader«*, in: *Times Literary Supplement*, 22. März 2002, S. 17.

- 5 Willi Winkler: *Vorlesen, duschen, durcharbeiten*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30./31. März–1. April 2002, S. 16.
- 6 W. C. Donahue: *Revising '68: Bernhard Schlink's »Der Vorleser«, Peter Schneider's »Vati«, and the Question of History*, in: *Seminar*, 40(2004)3, S. 294.
- 7 Der Unterschied zu anderen Exempeln der Vaterliteratur wurde, wie Donahue bemerkt hat, von der Forschung unkritisch übernommen und vielfach als Leistung des Buches hochgehoben. Vgl. Donahue: *Illusions of Subtlety*, S. 70.
- 8 Siehe dazu Ernestine Schlant: *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*, New York–London 1999.
- 9 Berg hat natürlich nicht wissen können, als er Hanna geliebt hat, daß sie später bei den Auschwitzprozessen auf der Anklagebank sitzen würde. Objektiv gesehen, hat er sich durch die Liebe zu ihr nicht schuldig gemacht. Die Wirkkraft dieses »Schuldeffekts« ist jedoch nicht von der Hand zu weisen. Der erzielte Effekt beim Lesen ist der dramatischen Ironie nicht unähnlich, bei der der tragische Held erst in Kenntnis von seiner Schuldhaftigkeit gesetzt wird, als es bereits zu spät ist. Seine »Unschuld« oder Unwissenheit mindern keineswegs seine Schuld gegenüber den Göttern, aber sie macht den Helden in den Augen der Zuschauer um so mehr zu einer tragischen Figur, der sein Mitleid gilt. Schlinks Strategie ist darum so erfolgreich, weil er auch den Lesern die Information über Hannas wahre Identität vorenthält, genauso wie seinem Helden. Die Leser wissen im ersten Teil nichts über Hannas Verbrechen und leiden dann um so intensiver mit, als Bergs »Schuld« in bezug auf Hanna im zweiten Teil entlarvt wird. So merken die Leser nicht, daß Bergs Schuldgefühle mit Hannas Status als Angeklagte in einem Prozeß über Naziverbrechen weniger zu tun haben als mit einer besonderen Psychopathologie, die Leiden und Lust, Schuld und Begehren auf fatale Weise miteinander verknüpft.
- 10 Siehe auch Swales: *Sex, shame and guilt*, S. 7.
- 11 Julia Kristeva: *The Powers of Horror*, New York 1984.
- 12 Bill Niven: *Bernhard Schlink's »Der Vorleser« and the Problem of Shame*, in: *Modern Language Review*, 98(2003)2.
- 13 Slavoj Žižek: *Der erhabenste aller Hysteriker*, Wien–Berlin 1992, S. 147.
- 14 Ebd., S. 148.
- 15 Ebd., S. 147.
- 16 Ebd., S. 147.
- 17 Gilles Deleuze: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, Frankfurt/Main 1980, S. 163–281.
- 18 Helmut Schmitz: *Malen nach Zahlen? Bernhard Schlinks »Der Vorleser« und die Unfähigkeit zu trauern*, in: *German Life and Letters*, 55(2002)3, S. 303 ff.
- 19 Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern: eine deutsche Art zu lieben*, Leipzig 1990, S. 14.
- 20 Ebd., S. 36.
- 21 Schlant: *The Language of Silence*, S. 218.
- 22 Deleuze: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, S. 199 f.
- 23 Ebd., S. 171–179; 191 ff.
- 24 Ebd., S. 243.
- 25 Ebd., S. 186 f.
- 26 Ebd., S. 206 ff.
- 27 Ebd., S. 206 ff.
- 28 Ebd., S. 222 ff.
- 29 Ebd., S. 226 ff.

- 30 Ebd., S. 222 f.
- 31 Ebd., S. 240 f. Laut Deleuze fordert der Masochist bestraft zu werden, denn Bestrafung kann die Unsicherheit und Angst auflösen und ist die Vorbedingung fürs Genießen (ebd., S. 226 f).
- 32 In der Phantasie versucht sich ein narzißtisches Ich durch die Projektion eines grausamen Überichs nach außen vor den Konsequenzen der Kastration und der Bestrafung durch den Vater zu bewahren. Deleuze: »*Sacher-Masoch und der Masochismus*, S. 217.
- 33 Ebd., S. 212.
- 34 Schmitz: *Malen nach Zahlen?*, S. 302.
- 35 Ebd., S. 310. Eine Folge der melancholischen Bindung der zweiten Generation an die Nazi-Generation ist, wie Helmut Schmitz erkannt hat, weniger die Identifizierung Bergs mit den Opfern, wie ihm des öfteren vorgeworfen wird, als die Fortschreibung der »fehlenden Anteilnahme« für die wahren Opfer. Die zweite Generation hat durch die überstarke Bindung an die erste Generation auch deren blinde Flecken sich zu eigen gemacht, mit der Folge, daß das Leiden der Opfer abstrakt bleibt (ebd., S. 306 f).
- 36 Im Kontext der vielfältigen Debatten und Interventionen um den nationalen Stolz und dem Verlangen nach einem neuen, positiveren nationalen Selbstverständnis nach der Wende kann und vielleicht muß Schlinks Buch nach Helmut Schmitz als »eine Verhandlung von Modalitäten nationaler Identität« verstanden werden. Bemerkenswert dabei ist, daß die Geschichte der Opfer in die Geschichte der Täter eingeschrieben wird. Die Abwesenheit der Juden, die Briegleb als die Bedingung einer deutschen Reflexionsgerechtigkeit identifiziert, wird bei Schlink durchbrochen. Siehe Schmitz: *Malen nach Zahlen?* S. 311.
- 37 Swales: *Sex, shame and guilt*, S. 8.

Françoise Rétif

Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen bei Ingeborg Bachmann

Viel, sehr viel ist schon über die Behandlung der Geschlechterdifferenzen bei Ingeborg Bachmann gesagt und geschrieben worden¹. Spätestens bei der Veröffentlichung der vierbändigen Ausgabe von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (1978) entdeckten die InterpretInnen erstmals Bachmanns Auseinandersetzung mit der untergeordneten Stellung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft. Ihr Werk hat aber den feministischen Bachmann-InterpretInnen immer große Schwierigkeiten bereitet, indem es sich jeder Theorie, jeder Festlegung entzog. Man konnte ihr zum Beispiel in den siebziger, achtziger Jahren vorwerfen, hilflos leidende oder leidenschaftlich liebende Frauenfiguren dargestellt zu haben, die sich mit ihrem Opferstatus abfinden, das heißt dadurch die Geschlechterpolarität und die Rollenverteilung des 19. Jahrhunderts zu reproduzieren. Später neigte man dazu, ihr Werk theoretisch auf den französischen Poststrukturalismus undifferenziert zu beziehen. Ich möchte hier zeigen, wie sehr Bachmann immer wieder zwischen Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen, das heißt auch zwischen einem kritisch-realistischen und einem utopischen Bild der Gesellschaft und gesellschaftlichen Realität hin und her pendelt. Meines Erachtens sollte man die österreichische Schriftstellerin und ihr Werk an keiner festen, eindeutigen Stelle geisteswissenschaftlicher Entwicklung verorten, mit keiner »Schule« verbinden; vielmehr wird hier festgestellt, daß sie etliche Entwicklungen vorausgenommen, vieles antizipiert hat, ohne jemals mit *einer* Bewegung identifiziert werden zu können. Was natürlich nicht ausschließt, daß sie von einigen vereinnahmt werden mochte.

Das Wort Dekonstruktion soll hier nicht oder nicht genau im Sinne Derridas verstanden werden, sondern im allgemeineren Sinne als Aufhebung der Kategorisierung bzw. Dichotomisierung der Geschlechter – wobei noch näher bestimmt werden muß, ob eine solche Aufhebung im physischen, sexuellen oder bloß im gesellschaftlichen Bereich gemeint ist. Der vorliegende Aufsatz stellt sich gerade zur Aufgabe, Bachmanns Auffassung der Dekonstruktion der Geschlechter in ihrem schillernden, facettenhaften Charakter näher zu bestimmen.

»Der gute Gott von Manhattan«. – Die Darstellung der Geschlechterdifferenzen fängt bei Ingeborg Bachmann nicht erst 1961 mit der bekannten und, wie man (inzwischen) weiß, auch zu relativierenden »Übersiedlung« der Lyrikerin zur Prosa an. Schon in den Hörspielen, und insbesondere im *Guten Gott von Manhattan*, von Hans Höller als »Kriminalgeschichte der Liebe« bezeichnet, die schon auf den *Todesarten*-Zyklus vorausweist, deutet das Trio Jennifer/Jan/der Gute Gott (ähnlich wie das Trio Ich/Ivan/Malina(Vater) in *Malina*) auf die verfehlte Möglichkeit hin, die Diskrepanz und Opposition bzw. Dichotomie zwischen den Geschlechtern aufzuheben. Wie Kurt Bartsch feststellt, »klagt das Hörspiel wie die zeitlich parallel zum *Guten Gott von Manhattan* stehende Erzählung *Undine geht* [worauf ich dann zurückkommen werde] über das männliche, funktionalisierte, nützlichkeits- und profitorientierte Lebensmuster, in dem die weiblich konnotierten, emotionalen Ansprüche unterdrückt, ja abgetötet werden«². Der durch eine Reihe von »mythèmes« wiederaufgenommene Tristan-Mythos³ wird unter anderem insofern umgeschrieben, als nur die Frau, Jennifer, alias Isolde, vom Anschlag des das Gewaltprinzip in der Gesellschaft verkörpernden Guten Gottes (der mit Isoldes Ehemann und König verglichen werden kann) getroffen wird. Der Mann und Geliebte stirbt ja im Gegensatz zu Tristan nicht, sondern verzichtet auf die Liebe und kehrt in den vom Guten Gott verteidigten gegebenen sozialen Zustand heil und allein zurück. Tristans und Isoldes Schicksal trennen sich unwiderruflich. Wo im Mythos die Grenze zwischen den Liebenden und dem Vertreter der Macht lief, läuft sie hier mitten durch das Liebespaar, sie scheidet die Geschlechter: die Frau steht auf der Seite der Liebe, der Mann/die Männer auf der Seite der Macht.

»Ein Schritt nach Gomorrha«. – Mit der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* aus dem *Dreißigsten Jahr* (1961) wird der erste Schritt einer Frau aus einer männlich, patriarchalisch geordneten Welt, das heißt die erste große Kritik an dieser Welt aus weiblicher Perspektive im Werk Bachmanns, dokumentiert. Die Erzählung stellt den ersten Ausbruch (oder Versuch eines Ausbruches) aus einer Welt dar, in der »der Frau kaum Spielraum gelassen ist für individuelle Rollengestaltung und Verwirklichung ihrer Persönlichkeitsansprüche, geschweige denn für Selbstdefinition«⁴. Der in jeder Erzählung der Erzählsammlung dargestellte Wunsch nach Nichtfestlegung und Offenhalten von Möglichkeiten gründet sich hier zum ersten Mal auf der Kritik an der Institution der Ehe als Basis der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und als Rechtfertigung der Herrschaftsverhältnisse zwischen Männern und Frauen.

Daß dieser Text Ingeborg Bachmanns auch eine Umschreibung von Simone de Beauvoirs erstem Roman *L'Invitée* (Paris 1943, Übersetzung bei Rowohlt 1953 unter dem Titel *Sie kam und blieb*) ist, ist schon gezeigt worden.⁵ Bachmann nimmt dabei Beauvoirs spätere eigene Kritik an der auf Hegels und Sartres

Philosophie basierenden idealistischen und existentialistischen Begründung der Herrschaftsverhältnisse vorweg, indem sie der gesellschaftlichen Situation der Frau und der gesellschaftlichen Institution der Ehe, und nicht – wie Beauvoir damals – dem »ursprünglichen Imperialismus des menschlichen Bewußtseins« die Verantwortung für die Fremdbestimmung der Frau zuspricht – was einer marxistischen eher als einer idealistischen bzw. existentialphilosophischen Analyse näher liegt. An einer dann im endgültigen Text weggelassenen Stelle eines Vortextes (Nachlaß 801 »Eine lange Nacht«) stigmatisiert Bachmann nämlich eindeutig Beauvoirs Darstellung der Beziehung zwischen den beiden weiblichen Protagonistinnen, das heißt Beauvoirs Darstellung der anderen Frau als die »andere« im Sinne Sartres. Mit anderen Worten kritisiert Bachmann schon 1956–1957 (zu dieser Zeit wurde ihr Text schon entworfen) einen gewissen Feminismus (der sich noch nicht Feminismus nennt), der »in den Kategorien von Männern denkt«⁶. In der Tat weigert sich Bachmanns Heldin letzten Endes, im Gegensatz zu Beauvoirs Protagonistin, aus der anderen Frau ihr »Geschöpf« zu machen.⁷ Auf jeden Fall weigert sich Bachmann eindeutig, die konventionelle Rolle der Frau abzustreifen, indem die Herrschaftsverhältnisse nur umgekehrt werden, was auch eine gewisse Problematisierung der homosexuellen Beziehungen oder ihrer Idealisierung darstellt.

Ende der fünfziger/Anfang der sechziger Jahre schon wird also von Bachmann sowohl die frühe, »universalistische« Form des modernen Feminismus als auch die noch nicht entwickelte essentialistische Auffassung geschlechtlicher Identität relativiert: die Frauen *können* wie Männer handeln und denken – *sollten* es aber nicht tun; eine weibliche Essenz gebe es nicht. Entworfen wird dagegen die Utopie einer Gesellschaft, in der die Geschlechtertrennung aufgehoben wird: »Nicht das Reich der Weiber und nicht das der Männer« (II, 212)⁸. Bachmanns Position zwischen Universalismus und Essentialismus scheint hier hauptsächlich auf die Aufhebung erstarrter Bilderwelten – des »Mordversuchs an der Wirklichkeit« (II, 208) – hinzuzielen, ohne daß vorerst bestimmt wird, wie und auf welcher Ebene diese Aufhebung der getrennten Reiche verwirklicht werden muß.

Der Akzent wird aber ganz klar auf die Bedeutung der Sprache gelegt. Die Restriktionen der patriarchalischen Gesellschaft werden auch im rollendeterminierenden Sprachgebrauch manifest. Die Sprachhohnmacht der Frauen wird der Gaunersprache der Männer zugleich entgegengestellt und gleichgesetzt. Ob die Sprachhohnmacht der Frau in der patriarchalisch geordneten Realität durch eine neue, die weibliche Identitätsfindung ermöglichende Sprache überwunden werden müßte, und damit »eine Problematik, die in der Frauenbewegung der siebziger Jahre zentral wird, hier von Bachmann formuliert« werde, wie Kurt Bartsch meint⁹, ist meines Erachtens strittig. Denn Charlotte, die Protagonistin, fühlt sich von den Frauen, »von ihrer Sprache, ihrem Kreuz, ihrem Herz

geschieden« (II, 209). Vielleicht schwebt Bachmann hier eher die Idee vor, daß die Dekonstruktion *aller* Bilder, Mythen und Geschlechterrollen eng mit der Dekonstruktion der herrschenden, diese Bilder, Mythen und Geschlechterrollen verbreitenden und von beiden Geschlechtern verbreiteten Sprache überhaupt verbunden ist. »Keine neue Welt ohne neue Sprache«, schreibt die Dreißigjährige. Und der Vater in *Alles* behauptet: »Alles ist eine Frage der Sprache. Er fügt aber hinzu: »und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist all unser Unglück« (II, 143). Wie steht die Problematik der Geschlechter zu dieser anderen Sprache? Wie kann die Geschlechtertrennung darin überwunden werden? Das wird hier nicht näher bestimmt: Hingewiesen wird vorerst nur auf »das Unglück« daran. Eines steht fest: Sind die Problematik der Geschlechter und die Sprachproblematik eng miteinander verschränkt, so ist auch die Sprache bei Bachmann in der physischen, sinnlichen, materiellen Welt des Körpers und der Gefühle verankert – damit sind aber zugleich der Dekonstruktion im Sinne Derridas Grenzen gesetzt.

»*Undine geht*«. – Die Sprachproblematik wird nicht nur wiederaufgenommen, sondern erweitert in der die Erzählsammlung abschließenden Erzählung *Undine geht*. Denn dort geht es hauptsächlich um die Problematik der weiblichen Kunst und des weiblichen Schreibens, indem der Text eine Um- und Neuschreibung und zum Teil auch eine Umkehrung des Undine- und Sirenen-Mythos darstellt.

Es ist bekannt, daß die Veröffentlichung der vierbändigen Werkausgabe 1978 eine Schwerpunktverlagerung von der Lyrik zur Prosa bewirkte und damit eine neue Grundlage für eine aus feministischer Perspektive stattfindende Auseinandersetzung mit dem Werk Bachmanns. In dieser Auseinandersetzung rückte *Undine geht* an erste Stelle. Man las die Erzählung als »Vorwegnahme der wesentlichen Motive der späteren Frauen-Bewegung«¹⁰. Die österreichische Autorin wurde zu einer Art Kultfigur der Frauen-Bewegung – und lief dabei Gefahr, von einer gewissen Seite vereinnahmt zu werden, was inzwischen eingetreten ist. Gerade aber die Frauenzeitung *Courage* wies auf diese Gefahr in der *Ingeborg Bachmann: Die Vereinnahmung* betitelten Nummer vom September 1983 (einen Monat vor dem 10. Todestag) hin. Im Titelartikel schrieb nämlich Irmela von der Lühe: »Ingeborg Bachmann ist in den letzten Jahren auch von der Frauenbewegung entdeckt worden, und nicht selten ging diese Entdeckung mit dem Versuch einher, in ihrem Werk und in ihrem Leben Eindeutigkeiten der genannten Art aufzuspüren. Zweifellos legen speziell der Romanzyklus ›Todesarten‹ und die Erzählsammlung ›Simultan‹ solche Versuche nahe, und doch

erscheint es verfehlt, wenn nicht gar unsinnig, im Werk Bachmanns die Avantgarde des literarischen Feminismus, in der Autorin selbst eine »heimliche« Feministin zu sehen.¹¹ Ob es so »unsinnig« ist, »im Werk Bachmanns die Avantgarde des literarischen Feminismus« zu sehen, kann bezweifelt werden. Fest steht aber, daß die österreichische Schriftstellerin eine Frau war, die, wie Irmela von der Lühe hinzufügt, »sich nicht vereinnahmen ließ und sich allen Versuchen entzog, ihrem Werk und ihrem Leben eindeutige Urteile anzuheften«.¹²

In dem eben genannten Artikel stellt Irmela von der Lühe die zu oft konstatierte Tendenz an den Pranger, Werk und Leben zu identifizieren, ohne übrigens den Fall »Undine« zu erwähnen. In einem bekannten Interview des Jahres 1964 hatte aber Ingeborg Bachmann selbst Stellung zu der Gleichsetzung von Undine mit ihrer Person und überhaupt mit »der« Frau genommen: »«Sie [die Erzählung] ist meinerwegen ein Selbstbekenntnis. Nur glaube ich, daß es darüber schon genug Mißverständnisse gibt. Denn die Leser und auch die Hörer identifizieren ja sofort – die Erzählung ist ja in der Ich-Form geschrieben – dieses Ich mit dem Autor. Das ist keineswegs so. Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, »die Kunst, ach die Kunst. Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden.«¹³

Distanzieren von dieser Aussage der Autorin selbst darf man, soll man sich ja: Undine wird doch als Lebewesen dargestellt, sie ist sogar als Undine, als Liebende, als Wasser- und Elementargeist ein *weibliches* Lebewesen. Jedoch keine Frau. Ein Wesen, das nicht mit einer Frau identifiziert werden darf, das aber am Weiblichen teilhat. Bekannterweise richtet sich ihre Kritik sowohl an die Männer als an die Frauen, wenn auch die Kritik an den Männern viel virulenter ist. Die Anrede zu Beginn des Textes (»Ihr Menschen, ihr Ungeheuer«) richtet sich an beide Geschlechter, bzw. an das beide Geschlechter übergreifende Kollektiv der Menschheit. Jedoch ist die von ihr angegriffene Nützlichkeitswelt die der kollektiv mit dem Namen Hans etikettierten Männer. Undine steht also für »einen *femininen* utopischen Anspruch« (Kurt Bartsch), ihr Außenseitertum, ihr »radikales Anderssein« nistet sich zwar in einem weiblichen Anspruch auf totale Liebe ein. Ihre Kritik geht aber über die Männerkritik weit hinaus: Es geht um eine aus weiblicher Perspektive artikulierte Kulturkritik. Diese Kritik setzt eine gewisse, wenn auch partielle, Aufhebung der Dichotomisierung der Geschlechter voraus, da Undine, als Zwitterwesen, einem anderen, »dritten« Geschlecht angehört. Jedoch geht diese partielle Dekonstruktion paradoxerweise mit der gleichzeitigen Einschreibung der Geschlechterdifferenzen einher.

Außerdem steht Undine – wie von Bachmann selbst betont – für die Kunst. Sie ist »der Inbegriff der Möglichkeit der Kunst«¹⁴. Man kann hinzufügen: einer anderen, weiblichen Kunst. Denn meines Erachtens zum ersten Mal in der

Geschichte der abendländischen Literatur ergreift Undine als Verwandte der uralten Ahnin, Homers Sirene – selbst das Wort, erzählt selbst ihre Geschichte. Zum ersten Mal wird eine Sirene nicht aus der Perspektive des Mannes, sondern aus der weiblichen Perspektive dargestellt. Und diese Sirene, deren Eingebundenheit in die Natur auf der Hand liegt, hebt auch als Inbegriff der Kunst die uralte, mit Homer einsetzende Fixierung des Gegensatzes zwischen Natur und Kultur auf. In Undine sind Natur und Kunst eins. Wenn also mit Ritta Jo Horsley behauptet werden kann, daß *Undine geht* »den Poststrukturalismus in der Darstellung und *partiellen* [Hervorhebung F. R.] Dekonstruktion der unser Bewußtsein prägenden kulturellen Grundstrukturen vorwegnimmt¹⁵, muß sofort hinzugefügt werden, daß hier im Gegensatz zum Poststrukturalismus Derridascher Prägung an der Eingebundenheit in der Natur, an der Sinnlichkeit, der Materie und dem geschlechtlich differenzierten Körper oder an der *Liebe* zwischen Wesen weiblichen und männlichen Geschlechtes festgehalten wird.

Dieser Text ist also zugleich ein kulturelles *und* poetologisches Manifest. Das eine läßt sich vom anderen nicht trennen. Die komplexe Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen, die hier stattfinden, strukturieren gleichzeitig die Infragestellung der Kultur und der Kunst. Nicht nur schreibt sich der Text in die äußerst lange – so lang wie die abendländische Kultur selbst – Geschichte des Sirenen-Mythos ein und schreibt sie subversiv um¹⁶, indem der Gegensatz zwischen Natur und Kultur aufgehoben wird. Undine verkörpert auch eine andere Kunst, die selbst eine andere Logik verkörpert. Der Text sperrt sich nämlich »eindeutiger gattungsmäßiger Kategorisierung¹⁷: Die lyrischen, epischen und dramatischen Gattungen gehen in diesem Prosagedicht ineinander ein. Diese Überschreitung der herkömmlichen, gattungsspezifischen Grenzen entspricht Undines Art und Undines Logik. Sie, die »die dichte Durchsichtigkeit des Wassers« liebt und »die nasse Grenze zwischen lihlr und lihlr« ständig überschreitet, gehorcht nur *einem, ihrem* Gesetz, dem Gesetz der »Flüssigkeit«, die keine Grenzen, keinen Widerspruch, sondern nur den Übergang, das Grenzen und Aneinandergrenzen kennt. Die fließende Strukturierung der Kunst sollte eine herbeigewünschte, fließende Logik befördern, die selbst der herbeigewünschten fließenden Ordnung der Welt zugrunde liegen sollte. Die Oppositionen zwischen »flüssig« und »fest«, die die verschiedenen (semantischen und semiotischen) Kompositionsebenen des Textes strukturieren (wie von Höller 1987¹⁸ festgestellt), weisen schon – mit allen Einschränkungen, die bereits gemacht wurden – auf den Grundgedanken Derridas der »différence« im Doppelsinn von fester Struktur und fließender Strukturierung hin. Übrigens auch auf die Verschränkung zwischen Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen und Dekonstruktion der literarischen Gattungen: »[...] l'hybridation multiplie et annule à la fois la différence du genre et du *gender*, les différences

littéraires et les différences sexuelles.«¹⁹ Diese als Hommage an Hélène Cixous geschriebenen Worte könnten schon für Ingeborg Bachmann 1961 gelten.

»Böhmen liegt am Meer«. – Im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* wird die Aufhebung der Dichotomisierung der Geschlechter weitergeführt bis hin zur »echten« Dekonstruktion im Sinne Derridas oder Nancys der Geschlechterdifferenzen. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die dort ausgeführte totale Aufhebung der Geschlechterdifferenzen (»bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich«) mit der Wiederaufnahme und Erweiterung des für Bachmann so wichtigen Begriffes des Grenzens und Aneinandergrenzens einhergeht – eines Begriffes, der Jean-Luc Nancys Vorstellung des »toucher à« verblüffend verwandt ist²⁰. Dabei wird die seit Rousseau vorherrschende Auffassung der menschlichen Singularität, und überhaupt des isolierten Individuums und Schöpfers durch etwas, was Nancys Begriff des »être singulier pluriel«²¹ sehr nahe kommt, ersetzt. So wird ein literarischer und gesellschaftlich-utopischer Raum entworfen, in dem die Geschlechterdifferenzen, bzw. die Differenzen zwischen den verschiedenen »Reichen« und überhaupt zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem nicht mehr existieren und daher auch nicht mehr als Ursache für Kulturkonflikte gelten können. »An die Stelle des persönlich unterscheidenden Namens«, schreibt Christine Ivanovic, »setzt das Gedicht die Gleich-Gültigkeit des Namens in einem anderen Sinne: im Angrenzen wird die Grenze eben nicht als Form der Ausgrenzung erfahren, sondern im Bekenntnis zu ihr als deren geistige Überschreitung. Der heterotop codierte Name Böhmen hebt die Andersheit – sei es jüdische, sei es weibliche – auf; das Bekenntnis zu Böhmen und seiner begründenden Lage (»liegen an« kann auch den Grund angeben) erzwingt ein Absehen von den – zur Vernichtung führenden – Unterscheidungsmerkmalen der persönlichen Identität. Dagegen wird die im Sprechen des Gedichts im Zuge eines radikal emanzipatorischen Prozesses gewonnene Fähigkeit, »Land meiner Wahl zu sehen« (Vers 24), »zum eigentlichen Unterscheidungsmerkmal, welches das sprechende Ich nicht nur mit Shakespeare solidarisiert.«²² Es wird nicht nur von den sexuellen, sondern von allen Unterscheidungsmerkmalen der persönlichen Identität abgesehen. »Zum eigentlichen Unterscheidungsmerkmal« des Ichs wird nur noch die Fähigkeit des Grenzens an jedes andere, seien es die anderen Geschlechter, die Tiere, die Wörter, den Tod, usw. – damit wird die herkömmliche Auffassung des anderen überhaupt aufgehoben. Wie Nancy schreibt, »il n'y a pas d'original ni d'origine de l'identité, mais ce qui tient lieu d'origine, c'est le partage des singularités. Cela signifie que cette origine [...] n'est pas autre chose que la limite: l'origine est le tracé des bords sur lesquels, ou le long desquels s'exposent les êtres singuliers.«²³ Damit wird auch die herkömmliche Auffassung des Schriftstellers aufgehoben. In einer unpublizierten Aufzeichnung des Jahres 1973 schrieb Bachmann: »[...] es

ist nicht ein Gedicht, das ich für mich beanspruche, ich glaube nicht einmal, daß ich es geschrieben habe, ich kann es manchmal nicht glauben, denn wenn ich es könnte, würde ich meinen Namen wegnehmen und darunter schreiben ›Dichter unbekannt‹. Es ist für alle und es ist geschrieben von jemand, der nicht existiert.«²⁴ Diese Aufzeichnung (jenseits der Bezugnahme auf Shakespeare und Heine) wie die grammatische Form des Gedichtes selbst verhindern die mögliche Identifizierung des Sprechenden mit einem weiblichen Ich – im Gegensatz zu *Undine*-Erzählung. Das Weibliche geht sozusagen verloren. Hier darf also die Frage aufgeworfen werden, ob Bachmann damit auch nicht – bewußt oder unbewußt – die Dekonstruktion der Geschlechter schon problematisiert. Geht nämlich mit der Dekonstruktion der Geschlechter nicht auch die weibliche Subjektivität verloren? Oder – im Gegenteil – besteht die Expansion des Weiblichen gerade in dieser neuen Definition des Aneinandergrenzens? Wie kann aber eine Expansion des Weiblichen mit dem Verschwinden aller grammatischen Geschlechtsmarkierungen einhergehen? Könnte es sein, daß die Dekonstruktion, die das Reich des Weiblichen jenseits oder eher *vor* jeder Dichotomie der Geschlechter herstellen sollte, letzten Endes vom Männlichen vereinnahmt wird? Wird nicht wieder ein Ausschluß des Weiblichen trotz ursprünglich gegenteiliger Absichten erzwungen?

Anhand des Vergleichs zwischen *Undine geht* und *Böhmen liegt am Meer* könnte schließlich gezeigt werden, daß die Dekonstruktion der Geschlechter und die Dekonstruktion der Mythen eng miteinander verbunden sind.²⁵

»Todesarten«-Projekt. – Darauf, daß die Utopie der Aufhebung der Geschlechtertrennung bzw. der Dichotomisierung der Geschlechter Ingeborg Bachmann vorschwebt, als sie am *Fall Franza* schreibt, ist schon von Ortrud Gutjahr hingewiesen worden. Sie zitiert nämlich folgende Stelle aus einem Nachlaßentwurf: »[...] in der Nacht am Nil [...] ausgelöscht, was weiß war, ausgetreten aus [...] dem ideologischen Produkt Liebe, der weißen Hysterie aus Inferiorität. Das ganze wollen, etwas miteinander wollen, nicht der Mann die Frau, nicht die Frau den Mann, sondern den großen Racheakt an der Einteilung der Geschiedenheit ...«²⁶. Dieses Fragment dokumentiert bereits als solches die Beziehung zwischen der Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen und dem Postkolonialismus auf dem Hintergrund (wie fast immer bei Bachmann) der Problematik der Liebe. Und schon in den achtziger Jahren wurde in der Kritik hervorgehoben, daß der *Todesarten*-Zyklus als »vorweggenommene Konkretisierungen poststrukturalistischer Thesen« gelesen werden könne, da es dort um »die strukturelle Beziehung zwischen Faschismus, Patriarchat, Ethno- und Logozentrismus und die zentrale Rolle der Sprache/Schrift für diesen Zusammenhang«²⁷ gehe.

Da die Beziehung zwischen dem Post-Kolonialismus und den Geschlechterdifferenzen ein Kapitel für sich wäre, möchte ich hier auf den *Fall Franza* nur

wenig eingehen, dafür aber kurz auf Weigels Beweisführung in *Text und Kritik* 1984 zurückkommen. Anhand von zwei Textstellen (der Spaltungserfahrung im Haschischrausch, wo ein Zeichenband von Hieroglyphen über Franzas Augen in ihren Körper eindringt, und der Stelle im Mumiensaal, wo sie die Rückkehr der Toten in ihre Gräber und die Wiederherstellung der ursprünglichen Schrift phantasiert) verweist Weigel ganz zu Recht auf die Bedeutung der Schrift im *Fall Franza* und auf die Tatsache, daß »mit dem Zusammenhang von Psychoanalyse, Kultur- und Schriftgeschichte Bachmann in ihrem Roman den gleichen Fragehorizont wie Derrida in seiner *Grammatologie*, die allerdings erst nach der Entstehung von *Der Fall Franza* publiziert wurde, entwirft«²⁸. Die Schriftzeichen, deren Wiederherstellung Franza phantasiert, werden aber als »Lebenszeichen, Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die Lotosblume« (III, 448) charakterisiert; sie verweisen also auf die Einheit von Körper und Sprache, Welt und Sprache, Sprache und Bildlichkeit, Sprache und Präsenz; wie Weigel es übrigens selbst betont, hat diese Schrift »zwei wichtige Merkmale. Sie besteht aus Lebenszeichen, und sie wird von den Beschriebenen selbst geschrieben«²⁹. Erst darin besteht die Möglichkeit der Wiederherstellung. Solche Merkmale – die Beziehung zum Sinnlichen, Bildhaften, Körperlichen, Materiellen, Vorhandenen – sind aber – als das Leben und Reale selbst – Derridas Auffassung der Schrift als »Urspur« radikal entgegengesetzt.

»*Malina*«. - Im *Malina*-Roman träumt die Protagonistin, das Ich, weit weg vom »ewigen Krieg der Geschlechter«, dem der Roman sonst größtenteils gewidmet ist, von der Möglichkeit, »dieses Buch, das es noch nicht gibt« (III, 82) für Ivan zu schreiben. Wie die Liebe und in der Liebe geschrieben, würde dieses Buch die gespaltene Identität von Geist und Körper wiederherstellen. Seine Existenz würde von der Einheit von Körper und Schrift zeugen: »I. . . I was auf meinen Boden fällt, das gedeiht, ich pflanze mich fort mit den Worten und ich pflanze auch Ivan fort, ich erzeuge ein neues Geschlecht, aus meiner und Ivans Vereinigung kommt das Gottgewollte in die Welt: / Feuervögel / Azurite / Tauchende Flammen / Jadetropfen« (III, 104). – Da ist die Utopie einer anderen Fruchtbarkeit vor jedem Gegensatz von Körper und Schrift. Die Schrift wäre die Spur jener anderen Fruchtbarkeit.

Diese Liebe zu Ivan, die in dieser Form leider nicht gegenseitig ist, veranschaulicht die Utopie eines anderen Verhältnisses zwischen Mann und Frau, das weder auf Trennung noch auf Verschmelzung beruht und sich deswegen auf die Übersetzung der weiblichen Hysterie nicht reduzieren läßt: »In einem Moment heißt es: Ivan und Ich. In einem anderen Moment: wir. Dann gleich wieder: du und ich.« (III, 104) – Die Utopie der Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen, wie sie hier und an anderen Stellen des Romans dargestellt wird³⁰, ist der Androgynie oder der Bisexualität als Gegenüber oder Nebeneinander

von zwei Geschlechtern näher verwandt als der Dekonstruktion der Geschlechter wie sie im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* entworfen ist. Die Bisexualität, die vom späten Freud als besonders »weiblich« betrachtet wurde, galt in den siebziger Jahren für manche Feministinnen, unter ihnen auch Hélène Cixous, als alternatives, wünschenswertes Modell, als die Möglichkeit, ein echtes Geschlechterverhältnis herzustellen: Es hebt die Geschlechtertrennung auf, ohne auf die Unterschiedlichkeit und Komplementarität des weiblichen und männlichen Körpers zu verzichten. Und unterläuft auch nicht die sich in der Liebe manifestierenden Kulturkonflikte, sondern bietet eine Möglichkeit an, sie außer Kraft zu setzen: »Zwei Wesen sind es, die nichts miteinander vorhaben [...] Wir treiben keine Machtpositionen, erwarten keine Waffenlieferung zur Unterstützung und Sicherung unserer Selbst.« (III, 104)

Jedoch veranschaulicht das Ende des Romans etwas ganz anderes, ja Entgegengesetztes: den Mord an der weiblichen Subjektivität, das Verschwinden der Frau, bzw. des Weiblichen. Wenn angenommen wird, wie schon von mir angedeutet wurde, daß das Roman-Ende Blanchots Auffassung des »livre à venir« veranschaulicht, nach welcher »Schreiben darin besteht, daß der Tempel zuerst zerstört sein soll, bevor an seine Wiederherrichtung gedacht wird [...] daß man vor Überschreiten der Schwelle sich nach den Sklavendiensten einer solchen Stätte erkundigt [...] daß Schreiben im letzten Grunde soviel wie Ablehnung, die Schwelle zu überschreiten, Ablehnung zu schreiben heißt«³¹; wenn also angenommen wird, daß die Stimme jenseits des Männlichen und des Weiblichen – weder die Stimme des Ich noch jene Malinas –, jene jedoch, die die letzten Worte des Romans ausspricht, die »unpersönliche« Stimme im Sinne des Urhebers des Poststrukturalismus, nämlich Blanchots, ist (»Der Dichter verliert die Macht, Ich zu sagen. Was in ihm spricht ist die Tatsache, daß er auf diese oder jene Weise nicht mehr er selbst ist, er ist schon niemand mehr«)³², dann muß auch angenommen werden, daß der *Malina*-Roman die Vorwegnahme der Möglichkeit UND der Gefahr der Dekonstruktion der Geschlechter im Sinne des Poststrukturalismus darstellt: die Schrift um den Preis der weiblichen Subjektivität, des weiblichen Schreibens.

Man kann aber auch den Akzent darauf legen, daß der Roman *Malina*, wenn, jenseits der Kriminal-Geschichte, die Struktur und Konstitution des Textes und der Anteil der intertextuellen Referenzen – oder was man eher nach Derrida »das Pflöpfen« nennen sollte³³ – an der Bedeutungskonstitution in Betracht gezogen werden, eine frühe Form dessen darstellt, was man »l'écriture singulière plurielle« nennen könnte. Dann würde der Roman nicht oder nicht nur die Gefahr der Vernichtung der weiblichen Subjektivität, sondern auch deren Erweiterung darlegen. Die eine Interpretation schließt die andere nicht aus: Die Zukunft bleibt offen.

Sehr früh hat Ingeborg Bachmann angefangen, die Geschlechterdifferenzen als Kulturkonflikte darzustellen, und insofern darf sie als feministische Vordenkerin gelten. Sie darf aber weder mit dem sogenannten Universalismus Beauvoirs noch mit dem Essentialismus der zweiten feministischen Generation identifiziert werden. Sie hat bemerkenswerterweise manche Gedanken oder Begriffe des Poststrukturalismus – meines Erachtens mehr von Nancy als von Derrida – in ihrem Werk vorweggenommen und gleich in die Praxis umgesetzt. Ihr Denken und Schreiben nehmen also eine einzigartige Stelle ein. In ständiger Suche die Positionen unaufhörlich und unermüdlich variierend, den Ort ständig wechselnd, im Durchgang durch männliche Zuschreibungen andere erfindend, die Tradition schon durch diese *fließende* Struktur ihres Denkens und Schreibens subvertierend, hat sie *ihre* Dekonstruktion entworfen, die dem Text als gesellschaftliche Praxis stark verhaftet bleibt. Vielleicht besteht diese ihre Dekonstruktion in nichts anderem als in dem eben genannten Oszillieren der Positionen.

An etwas anderem hat sie auch immer festgehalten – an der Materie, an der Sinnlichkeit, an der Leibhaftigkeit, am Fleisch der Körper und der Welt, wo ihr Schreiben und ihre Sprache verankert bleiben: Für sie gibt es ja außersprachliche Referenten. Das subtile und variierende Instrumentarium der Geschlechterdifferenzen und ihrer Dekonstruktion, das ihr Werk durchzieht, stellt die Hauptfrage, läßt sie aber offen wirken: Wie können Geschlechterdichotomien aufgehoben werden, ohne auf das Weibliche zu verzichten? Sie hat die Gefahr der Dekonstruktion poststrukturalistischer Prägung vorhergesehen und sie zugleich überwunden, indem sie sich weder mit diesem Denken noch mit dessen vorangehendem identifizieren läßt. Der höchste Wert der Literatur besteht für sie gerade darin, daß sie sich »nicht ganz in unseren Besitz bringen« läßt und daß sie immer »Fragment« bleibt (IV, 270 f.).

Anmerkungen

- 1 Nur einige Werke oder Artikel werden hier berücksichtigt: Kurt Bartsch: *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart 1988; Marlis Gerhardt: *Essays zur Kränkung der Frau*, Darmstadt 1982; Hans Höller: *Ingeborg Bachmann*, Frankfurt am Main 1987; ders.: *Ingeborg Bachmann*, Reinbek 1999; Ritta Jo Horsley: *Reading »Undine geht«. Bachmann and Feminist Theory*, in: *Modern Austrian Literature*, 18(1985)3/4; Christine Ivanovic: *Böhmen als Heterotopie*, in: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, hg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2002; Ortrud Gutjahr: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektengrenzung in Ingeborg Bachmanns »Der Fall Franza«*, Würzburg 1988; Irmela von der Lüche: *Ingeborg Bachmann: Die Vereinnahmung*, in: *Courage*, September 1983; Peter-Horst Neumann: *Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann*, in: *Merkur*, 366/1978; Françoise Retif: *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann*, Bern u.a. 1989 (phil. Diss. 1987); diess.

- und Erika Tunner: *Ingeborg Bachmann*, in: *Austriaca*, Nr.43, décembre 1996; diess.: *Simone de Beauvoir. L'autre en miroir*, Paris 1998; diess.: *Ingeborg Bachmann*, in: *Europe*, août-septembre 1993; Sigrid Weigel: *Die andere Ingeborg Bachmann*, und »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang«, in: *Text und Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann*, München 1984.
- 2 Bartsch: *Ingeborg Bachmann*, S. 88.
- 3 Vgl. Rétif: *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann*, S. 12-40.
- 4 Bartsch: *Ingeborg Bachmann*, S. 122.
- 5 Vgl. Rétif: *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann*, S. 69-75.
- 6 Vgl. ebd., S. 208 ff.
- 7 Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß Beauvoirs Position und angebliche Übernahme von Sartres Denken und Philosophie meines Erachtens nicht so eindeutig ist. Siehe Rétif: *Simone de Beauvoir. L'autre en miroir*, S. 39-55.
- 8 Die im Text angegebenen Band- und Seitenzahlen beziehen sich auf die Ausgabe Ingeborg Bachmann: *Werke*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, 4 Bde., München 1978.
- 9 Bartsch: *Ingeborg Bachmann*, S. 123.
- 10 Neumann: *Vier Gründe einer Befangenheit*, S. 1130.
- 11 Irmela von der Lühe: *Ingeborg Bachmann: Die Vereinnahmung*, S. 16.
- 12 Ebd.
- 13 Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, München 1983, S. 46.
- 14 Höller: *Ingeborg Bachmann* [1987], S. 138.
- 15 Horsley: *Reading »Undine geht«*, S. 224.
- 16 Vgl. Françoise Rétif: *Sirènes. Gorgones. Narcisse et Pygmalion: essai de réflexion sur quatre mythes de la création. La révolution bachmanienne*, in: *Mythos und Geschlecht - Mythes et différences des sexes*, hg. von Françoise Rétif und Ortrun Niethammer, Heidelberg 2005.
- 17 Bartsch: *Ingeborg Bachmann*, S. 124).
- 18 Vgl. Höller: *Ingeborg Bachmann* [1987], S. 139.
- 19 Jacques Derrida: *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris 2003.
- 20 Siehe dazu Rétif: *Sirènes. Gorgones. Narcisse et Pygmalion*, S. 46, und Françoise Rétif: *Ondine bohémienne*, in: Alain Cozic, Jacques Lajarrige (Hg.): *Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika Tunner*, Paris 2005; auch diess.: »Le livre à venir« - *Ingeborg Bachmanns Lektüre von Maurice Blanchot*, in: *Ingeborg Bachmann*, a cura di Robert Pichl e Barbara Agnese, in: *Cultura tedesca* (Rom), Nr. 25, Aprile 2004.
- 21 Jean-Luc Nancy: *Etre singulier pluriel*, Paris 2003.
- 22 Christine Ivanovic: *Böhmen als Heterotopie*, in: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, S. 119 f.
- 23 Jean-Luc Nancy: *La Communauté désœuvrée*, [1986], 3. Aufl., Paris 1999, S. 83.
- 24 Zitiert nach Ivanovic: *Böhmen als Heterotopie*, S. 119.
- 25 Vgl. dazu Rétif: *Sirènes. Gorgones. Narcisse et Pygmalion*, S. 40-50.
- 26 Gutjahr: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*, S. 163 (Zitat aus (N/2845).
- 27 Weigel: *Die andere Bachmann*, S. 5 f.
- 28 Weigel: »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang«, S. 77.
- 29 Ebd., S. 84.
- 30 »Ivan und ich: die konvergierende Welt. / Malina und Ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt« (III, 126.) und »und es ist ein anderer in mir« (III, 140).
- 31 Maurice Blanchot: *Le Livre à venir*, Paris 1959, vgl. dazu Rétif: *Le Livre à venir. Ingeborg Bachmanns Lektüre von Maurice Blanchot*, S. 135.

- 32 Maurice Blanchot: *L'entretien infini*, Paris 1969, vgl. dazu Rétif: *Le Livre à venir*. Ingeborg Bachmanns Lektüre von Maurice Blanchot, S. 137.
- 33 Jacques Derrida: *La Dissémination*, Paris 1972, vgl. dazu Françoise Rétif: *Der Malina-Roman als »Livre à venir«*, in: Jeanne Benay (Hg.): *»Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit«*. Die Autorin Ingeborg Bachmann, Wien 2005.

Astrid Köhler

Begegnungen unter den Linden

Der etwa tausendste Versuch zum Thema Christa Wolf und die Romantik

»Ich bin überzeugt, daß es mit zum Erdenleben gehört, daß jeder in dem gekränkt werde, was ihm das Empfindlichste, das Unleidlichste ist: Wie er da herauskommt, ist das Wesentliche.«¹ –

Diese Sentenz von Rahel Varnhagen steht als Motto über Christa Wolfs Erzählung *Unter den Linden*. Entstanden um 1969² und parallel zu *Nachdenken über Christa T.*, gehört sie zu den ersten Texten, an denen die Forschung Wolfs Hinwendung zur romantischen Tradition ausgemacht hat. Später schreibt sie literarische Essays über Bettine, Günderrode, Kleist und macht sie zu Protagonisten ihrer Erzählung. Und doch geht es bei solch expliziter Namensnennung durchaus nicht nur um eine Identifikation mit früheren Dichterschicksalen oder der viel beschworenen »Künstlerproblematik«, und es geht auch um mehr als schlicht die Wiederaufnahme und Weiterführung romantischer Themen. Denn hier wird Ästhetik verhandelt, im breitmöglichsten Sinne geht es darum, wie man sich schreibend zu seiner Welt in Beziehung setzt. Es ist die Erfahrung vergleichbarer historischer Konstellationen, die zur Auseinandersetzung mit und zur Wiederaufnahme und Erneuerung von früheren ästhetischen Programmen führt.

Bernhard Greiner sieht den Initialpunkt späterer Romantikrezeptionen, auch in der DDR-Literatur, und auch bei Christa Wolf, in der spezifischen Spannung zwischen romantischer und bürgerlich-realistischer Ästhetik des 19. Jahrhunderts: Genau, wie die Romantik schon zu dessen Beginn gesellschaftliche Tendenzen kritisiert habe, die dann erst im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zur vollen Ausprägung gekommen sind, so sei auch der frühromantische Roman bereits »als Widerruf der Prinzipien des realistischen Romans«³ des 19. Jahrhunderts zu verstehen (der freilich seine Prägung vom *Wilhelm Meister* erhalten hat). Dies beginne damit, daß der Grundkategorie des realistischen Romans, nämlich Totalität, die romantische Arabeske entgegenstehe, in der sehr Verschiedenes, Heterogenes aufeinandertreffe. »Verlangte die Kategorie der Totalität Vermittlung als leitendes Vermögen, so die Arabeske Phantasie bzw. Witz«⁴; deren Leistung im »Aufheben überkommener [. . .] Grenzen oder Ordnungen durch Herstellen unvermuteter Beziehungen«⁵ bestehe. Liege also im

realistischen Roman, »in dessen Zentrum der Handlung Arbeit steht, ein besonderes Interesse auf *Figurationen des Grenze-Setzens* [...], so liegt im Roman der Frühromantik, in dessen Zentrum der Handlung das Sich-Einlassen auf die Dynamik des Gedächtnisses steht, ein besonderes Interesse auf *Figurationen der Grenzüberschreitung*: also auf Schlaf, Traum, Tod [...] Eros.«⁶ Dieses »Sich-Einlassen auf die Dynamik der im Gedächtnis bewahrten Prägungen, Wünsche und Kräfte geschieht nicht primär in der schaffenden Auseinandersetzung eines Ich mit der Welt, sondern in der *Kontemplation*.«⁷

Schon in diesen kurzen Umrissen deutet sich an, daß sich Wolfs Romantikrezeption keinesfalls nur auf abgrenzbare Phasen und Texte beschränkt, sondern breiter und umfassender verstanden werden muß, als wir das gewöhnlich tun. Überhaupt wird durch die Tendenz zur Einteilung ihres Werkes in Phasen und Themenkomplexe, wovon die Romantikrezeption dann eine/r ist, der Blick auf ästhetische Fragen oft eher getrübt als geschärft, da er eine Abgeschlossenheit solcher Komplexe impliziert, die es nicht gibt. Zumal Wolfs Romantikbezug ja keineswegs pur daherkommt, sondern vermittelt über und verknüpft mit anderen literarischen Einflüssen.

Es geht mir mithin darum vorzuführen, wie die »einschlägigen« der Romantikrezeption zugeschlagenen Texte auf andere, auf den ersten Blick nicht dazu gehörende ausstrahlen, wie also Korrespondenzen aufgebaut werden, über die sich romantische Bezüge weit in Christa Wolfs Werk ausbreiten. Allerdings kann ich nur exemplarisch vorgehen und erhebe durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Als vornehmliche Beispiele sollen mir zum einen *Selbstversuch* und *Kleiner Ausflug nach H.* dienen und zum anderen *Sommerstück* und *Was bleibt*. Sie stehen jeweils im engen textuellen Verhältnis zu *Unter den Linden* und den *Neuen Lebensansichten eines Katers* sowie zu *Kein Ort. Nirgends*, mit denen zusammen sie erst ein Ganzes ergeben.

Kleiner Ausflug nach H und *Selbstversuch* gehören in die Sammlung der *Unwahrscheinlichen Geschichten*, auch wenn ersterer Text nicht durch die Verlagszensur gegangen war und darum in der Originalausgabe fehlte.⁸ Obwohl der Band insgesamt der ersten Phase von Wolfs Romantikrezeption zugeschlagen wird, werden meistens (und auf den ersten Blick begründet) nur die beiden anderen Texte (nämlich *Unter den Linden* und die *Neuen Lebensansichten eines Katers*) dahingehend untersucht.⁹ Der Geschlechtertauschgeschichte und der literaturpolitischen Satire werden meist verwandte Themen konzidiert¹⁰, aber oft genug wird die Zusammenstellung des Bandes auch als arbiträr empfunden.¹¹ *Sommerstück* war bei seinem Erscheinen gern zur DDR-Autoren-Gruppenbiographie reduziert und in ein großes Who-is-Who-Rätselspiel verwandelt worden. Spätestens mit den Veröffentlichungen zur Künstlerkolonie Drispet¹² und den »Enthüllungen« über Thomas Nicolaou konnte das dann als gelöst betrach-

tet werden.¹³ Geradezu spektakulär hat sich die Fehllektüre von *Was bleibt* ausgewirkt, da sie den berühmt-berüchtigten Literaturstreit auslöste. Ästhetische Fragen hatten darin dezidiert nichts zu suchen bzw. wurden unter dem Verdikt der ›Gesinnungsästhetik‹ erstickt. Genaues Lesen war rar, und wenn es denn stattfand, noch immer von seiner Funktion in einem dem Text unangemessenen Disput überschattet.¹⁴ Darum also hier meine Beschäftigung mit genau diesen Texten.

Zunächst aber ein Schritt zurück in die Werkgeschichte: Der schon zitierte Bernhard Greiner hat sich in seinem Aufsatz von 1981 des Romantikbezugs in *Christa T.* angenommen. In Parallelführung zum oben skizzierten Paradigmenvergleich von bürgerlich realistischen und frühromantischem Roman sieht er hier Christa Wolfs Abschied vom sozialistischen Realismus¹⁵ mittels romantischer Themen und Techniken. Ich will daraus wieder nur einige Punkte aufgreifen. Nach Greiner wird die den *Geteilten Himmel* bestimmende Form des Erinnerns in *Christa T.* suspekt, da sie die Möglichkeiten sowohl des Vergessens als auch des Verfügens über Vergangenes einschließt. »An die Stelle des Erinnerns soll ein Nachdenken treten, das die erinnerte Gestalt ›weiterdenkt‹, ›Arbeit an sie wendet‹, so ›daß sie sich zu erkennen gibt‹, und zwar nicht um dieser Gestalt, sondern um der nachdenkenden Erzählerfigur willen. [...] Das Wichtige, das zu versäumen die Erzählerfigur sich ängstigt ist das, was die erinnerte Gestalt ist, sofern man *nicht* über sie verfügt.«¹⁶ In diesem Prozeß des Nachdenkens gehe es im Freudschen Sinne um die Aufhebung der Trennung von Gedächtnis und Bewußtsein und also die Aufarbeitung von Verdrängtem. Wolfs Bild vom ›Ausgraben‹ nehme »jenes Frühromantische vom Gang in das Innere der Berge wieder auf, das dem Sich-Einlassen auf die Dynamik des Gedächtnisses als das leitende Handlungsmuster des frühromantischen Romans zuzuschreiben war.«¹⁷ Damit einher gehe erzähltechnisch die Symbiose von Dokument, Erinnerung, Erfindung, Traum; ganz im Sinne frühromantischer Sym-Philosophie.

Erinnerung, Erfindung und Traum gehen auch in *Unter den Linden* eine Symbiose ein. Darin gestalte Christa Wolf »die Begegnung und Vereinigung getrennter Anteile eines Ich«.¹⁸ Wiederum, diesmal mittels Traum, finde ein Gang in die Tiefen des Bewußtseins statt, der es erlaube, bisher Verdrängtes freizulegen.¹⁹ Das (nicht nur) äußerliche Bindeglied zwischen den *Linden* und *Christa T.* findet Greiner interessanterweise bei Johannes R. Becher: War das Motto für *Christa T.*: »Was ist das: Dieses Zu-sich-selber-Kommen des Menschen?«²⁰ seinem Tagebuch von 1950 (*Vom Aufstand im Menschen*) entnommen, schreibt Becher an anderer Stelle: »Der Mensch ist nach allen Seiten hin gespalten, aber das entscheidende dabei ist, daß der eine Mensch vom anderen nichts weiß.

Jeder verbirgt sich und schämt sich gleichsam vor dem andern, jeder verdrängt sich in jedem, und nur manchmal grüßen sie sich ›Unter den Linden‹ und ruhen, flüchtig voneinander Kenntnis zu nehmen.«²¹

Wenn Greiners Annahme stimmt, dann hat Wolf den Becherschen Satz wörtlich und örtlich genommen.²² Denn indem Titel und Text eine ganz konkrete Berliner Straße benennen, verweisen sie zugleich auf ein jahrhundertaltes (und von den Romantikern bevorzugtes) Motiv: »ein unter dem Grün des Lindenbaumes gebetteter ›locus amoenus‹«²³ und also der ideale Ort für die »Vereinigung getrennter Anteile eines Ich«²⁴ und die Bildung eines »Bundles| der Glücklichen« (*UDL*, S. 7). Hörnigk findet in der Geschichte das »Hoffmannsche Doppellängermotiv«²⁵ aufgegriffen und verweist mit Werner darauf, daß »In der Gegend zwischen dem Berliner Tiergarten via Brandenburger Tor bis zur Friedrichstraße [...] schon E.T.A. Hoffmanns Ritter Gluck gewandert«²⁶ sei. Auch das Undinemotiv²⁷ und der goldene Fisch kommen aus dem Fundus romantischer Erzählungen in Wolfs Geschichte hinüber. Und natürlich sind uns weibliche Traum-Texte aus der Romanik bekannt: von Rahel Varnhagen zumal.

In den *Lebensansichten eines Katers* sind die Reminiszenzen überdeutlich: Der Kater bezeichnet sich selbst als einen Nachfahren des Katers Murr und ist wie jener schriftstellerisch ambitioniert und stolz. Auch wird die Hoffmannsche Herausgeberfiktion simuliert, wiewohl hier das ›andere‹ Buch, in dem Falle das Tagebuch der halbwüchsigen Tochter des Hauses, nicht als Text, sondern nur als Objekt in Erscheinung tritt. Erzähltechnisch ist es weniger die Vielstimmigkeit des Hoffmannschen Romans als die innerhalb der Murr-Episoden obwaltenden satirischen Mittel, die hier von Interesse waren.²⁸ Hatte Hoffmanns Kater mit seinen dubiosen ›Bekanntnissen‹ zugleich einen Bildungsroman nach Goetheschem Vorbild verfaßt und sich an die Richtlinien des bürgerlichen Realismus gehalten, so scheint sich Wolfs Kater Max nun am sozialistischen Gesellschaftsroman und insbesondere an den Beschlüssen der zweiten Bitterfelder Konferenz zu orientieren: Mit seinem Professor Barzel und dessen Mitarbeitern befindet er sich beispielhaft auf der Ebene der Leiter und Planer. Der Lukácssche Schritt vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus ist mithin vollzogen.

Wie bereits gesagt, firmieren die beiden anderen Texte nicht als ›romantisch‹ inspiriert, *Kleiner Ausflug* statt dessen als »Literatursatire«²⁹ und *Selbstversuch* als Science Fiction, die ihren Ursprung zudem woanders, nämlich in Edith Andersons ›Geschlechtertausch‹ – Projekt hatte. Beides ist wahr, und doch sind die vier Texte durch weit mehr miteinander verbunden als das, was der Untertitel verrät (*Unwahrscheinliche Geschichten*).³⁰

Zunächst liegen mehrere thematische Verbindungen auf der Hand: Das Thema der Liebesfähigkeit und der daran gebundenen Fähigkeit zur Welterkenntnis verknüpft *Linden*, *Kater* und *Selbstversuch*, und in allen drei Fällen wird dies zugleich mit der Frage nach sozialen Geschlechterrollen verbunden. Die Kritik

an einem technokratischen Wahrheits- und Fortschrittsverständnis verbindet alle vier Geschichten, wie auch die Frage nach dem Verhältnis von Erkenntnis und Sprachgebrauch. Freilich zeigt sich, daß derlei Themen Christa Wolfs gesamtes Werk durchziehen und nicht auf diese vier Texte beschränkt sind.

Wichtiger ist demnach die Frage, wie diese Themen erzähltechnisch behandelt und sprachlich artikuliert werden. Die Tatsache, daß Forscher oft Quer- oder Quasizitate zwischen diesen Texten finden, ist mithin ein erster interessanter Anhaltspunkt. Sie verweist auf umfassendere textuelle Korrespondenzen: Die Geschichten sind, so möchte ich hier zeigen, aufeinander zu geschrieben. Wenn man davon ausgeht, daß ihre ursprünglich geplante Reihenfolge war: *Linden*, *Kater*, *Selbstversuch*, *Ausflug*,³¹ so lassen sich die intertextuellen Beziehungen zwischen ihnen als zwei übereinander geschlagene Bögen beschreiben – sprich: *Linden* und *Ausflug*, *Kater* und *Selbstversuch* – also jeweils ein innerhalb und ein gemeinhin außerhalb des romantischen Kontexts gesehener Text bilden ein Paar.

Beginnen wir mit dem äußeren Bogen: Zunächst geht es in beiden Texten um einen Ausflug: einmal allein unternommen auf inneren Antrieb hin (*Unter den Linden*) und einmal auf dringende Einladung eines Freundes und mit diesem zusammen (*Kleiner Ausflug nach H*). *Unter den Linden* hat eine weibliche Ich-Erzählerfigur. Als Traumerzählung gibt sie sich bereits in ihrer Einleitung zu erkennen, enthält zum Beispiel ausführliche Reflexionen darüber, was passiert, wenn »reale« zu Traumobjekten werden, und liefert in ihrem gesamten Verlauf immer wieder explizite Hinweise auf ihren Charakter: »Im Traum holt man, was man immer versäumt hat, nach. So wollte ich endlich einmal ganz genau der Großen Wachablösung zusehen.« (*UdL*, S.9) *Kleiner Ausflug nach H* wird – von einem männlichen Erzähler-Ich³² – fast bis zum Schluß der Geschichte als Begebenheit erzählt, und entpuppt sich erst nach dem Ende jenes beschriebenen Ausfluges als Traum, oder deutet dies sogar nur an: »Wir stiegen ins Auto. Ich will nicht ausschließen, daß ich sofort einschliefe, aber merkwürdig ist es doch, daß ich weder von der Rückfahrt noch von unserer Ankunft irgendeine Erinnerung habe und erst am Morgen im Bett meines angenehmen Hotelzimmers aufwachte. Irgendwas veranlaßte mich, meinen Freund anzurufen und ihn zu fragen, wie ihm unser kleiner Ausflug bekommen sei. Ausflug? Fragte er erstaunt. Welcher Ausflug? Nach Heldenstadt, sagte ich. Gestern. Heldenstadt? Nie gehört. Gestern? Hab ich den ganzen Tag auf einer verdammten Konferenz gesessen.« (*KA*, S.217)

In *Unter den Linden* werden klassische Traumstrukturen genutzt, um verschiedene Binnengeschichten einander berühren, ineinander übergehen und auseinander hervorgehen zu lassen. Dieser Komplexität steht im *Kleinen Ausflug*

eine ganz geradlinige Erzählweise gegenüber. Freilich läßt sich die ungeheuer rasche Aufeinanderfolge von Räumen, Geschehenssequenzen und immer wieder neuen Figuren leicht mit Traumabläufen vergleichen, wie auch die Irritation des Zeitgefühls des Erzähler-Ichs: »Der Tag kam mir allzu lang vor. Vielleicht hatten sie hier auch eine Maschine erfunden, die Zeit zu dehnen.« (KA, S.209)³³ Und während die Erzählerin in *Unter den Linden* von sich und ihrer Geschichte sagen kann: »Da ich neuerdings selbst ohne Zweifel bin, wird man mir wieder glauben« (UdL, S.7), ist ihr Gegenpart ganz offensichtlich von Zweifeln geplagt, indem er fragt: »Wird man mir glauben?« (KA, S. 205) Denn sie, »nicht mehr [...] an die Tatsachen gekettet [...] kann frei die Wahrheit sagen« (UdL, S.7). Er hingegen sieht sich konfrontiert mit den Ergebnissen des Sich-an-die-sichtbaren-Tatsachen-Kettens und in Konsequenz des Nicht-die-Wahrheit-Sagens. Sein »Ausflug« gilt dem »irdischen Aufenthalt der Helden unserer Literatur« (KA, S. 181), und zwar derer der sozialistisch-realistischen Musterbücher der fünfziger und sechziger Jahre in der DDR.³⁴ Die Aktivisten der ersten Stunde, die typischen ersten Vorsitzenden, die Dorfbürgermeister mit Herz und Zunge am rechten Fleck, die »positiven Helden mit kleinen menschlichen Schwächen, wie sie sich bis zum vorvorletzten Plenum so großer Beliebtheit bei den Romanautoren erfreut hatten« (KA, S. 195), spricht: die »NEUEN MENSCHEN«. Und alle leiden sie: an Eindimensionalität, an Mangel an Komplexität, Geschichte, Erinnerung und letztlich Glaubwürdigkeit.³⁵ (»Wird man mir glauben?«) Genau diese aber hatte die Erzählfigur von *Unter den Linden* für ihre Figuren erreicht, indem sie sich nicht an die sichtbaren Tatsachen gehalten hat: (Die Tatsache, daß Peter ein erfolgreicher Geschichtsdozent geworden war. Die Tatsache, daß das Mädchen mit der Beschaffung eines gefälschten Attests illegal gehandelt hatte.) Sie ist in die Tiefen gestiegen, die unter diesen Tatsachen verborgen sind. Mit Bernhard Greiner hat sie die Trennung von Gedächtnis und Bewußtsein überwunden. Somit sind die Figuren beider Texte als Gegenfiguren zueinander zu lesen. Mehr noch: im *Kleinen Ausflug* wird man – auf der Figuren- wie auf der Erzählebene – mit den Resultaten einer Kulturpolitik konfrontiert, die eine künstlerische Komplexität und Tiefe, wie sie in den *Linden* vorwaltet, gelinde gesagt nicht bevorzugt. Eins ist also ein Kommentar zum anderen, und das über eine enge textuelle Verknüpfung mittels Kombination von Abweichung und Übereinstimmung, oder genauer, mittels Implantation des Anderen im Gleichen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Textpaar *Neue Lebensansichten eines Katers* und *Selbstversuch*. Auch hier haben wir es wieder mit einem weiblichen und einem männlichen Erzähler zu tun. Ziemlich zu Beginn seines Berichts kolportiert der Kater Max ein Verdikt über das »Weib« als Gattung, »das sich ja prinzipiell, wie mein Professor eines Tages gesprächsweise zugab, den fortschritt-

lichen Testmethoden seiner Wissenschaft viel hartnäckiger entzieht als der Mann; allerdings halten wir diese Tatsache geheim, um nicht in den Verdacht versteckter Gegnerschaft zur Frauenemanzipation zu kommen, und um den Frauen, die ja samt und sonders unter ihrem Defekt leiden, keine Männer zu sein, ihre mißliche Lage nicht noch zu erschweren.« (NL, S. 65)³⁶

Der Selbstversuch der namenlosen Erzählerin im gleichnamigen Text und ihr Traktat sind geradezu als Antwort auf dieses Verdikt zu lesen. Indem sie die Geschlechtsverwandlung an sich vornehmen läßt und also Einsicht in beide ›Welten‹ gewinnt, erfährt und zeigt sie, daß der Defekt wenn schon, dann auf der männlichen Seite liegt: »Daß Sie nicht lieben können und es wissen.« (SV, S. 132)³⁷ In diesem Satz ist mithin nicht nur die Erklärung für den Abbruch des hier beschriebenen wissenschaftlichen Experiments gegeben, sondern auch für den grotesken Verlauf der Forschungen und des Privatlebens von des Katers Professor. Die Verwandtschaft beider Professorenfiguren ist übrigens offensichtlich: Nicht nur sind männlich und weiblich für sie mit den gleichen polarisierten Wertungen besetzt, sondern beiden ist eine »abergläubische Anbetung von Meßergebnissen« (SV, S. 100) anzulasten, in denen sie die gültige Wahrheit zu finden meinen.

Nun ist ein *Traktat zu einem Protokoll*, so der Untertitel von *Selbstversuch*, eine seltsame Sache, mit der Logik des Genres ›Protokoll‹ eigentlich nicht zu vereinbaren, weil in ihr redundant. Zumal, da sich das Versuchssub- und -objekt veranlaßt sieht, »sämtliche Daten, die Sie meinem Protokoll entnehmen können, für exakt und korrekt und eindeutig zu erklären« (SV, S. 99). Das Traktat ist mithin gegen den Strich entstanden, aus einem grundsätzlichen Mißtrauen dem Wahrheits- und Totalitätsanspruch des Protokolls gegenüber. Dem, das von sich behauptet, ein gültiges Gesamtbild des Geschehenen zu liefern, werden Aufzeichnungen entgegengehalten, die in jenem Gesamtbild keinen Platz hatten, weil sie seinem Formular nicht entsprachen.³⁸ Aufzeichnungen, die zugleich auf all das ›Menschliche allzu Menschliche‹ sich beziehen, das des Katers Herrchen und sein Team nach und nach ausschalten müssen, um ihr sogenanntes »System der maximalen körperlichen und seelischen Gesundheit«, kurz »SYMAGE« (NL, S. 87) funktionstüchtig zu machen.

Der Wahrheits- und Totalitätsanspruch der ›exakten Wissenschaften‹ wird auch in des Katers Schriften ad absurdum geführt: hier allerdings unterderhand und gegen seine Schreibintention. Im genauen Gegensatz zur Verfasserin des hoch reflexiven und analytischen Traktats weiß Max letztlich nicht, was er sagt. Seine Worte sind voll ungebrochener Bewunderung für Bartzel und seine Arbeit, und gerade durch diese bewundernden Worte wird der Professor zur Karikatur. Ein Gleiches trifft auf die Beschreibung der wissenschaftlichen Arbeit zu: Indem er ihren Fortgang als Fortschritt aufzuzeichnen sucht, dokumentiert er unbewußt ihr Scheitern. Und natürlich spiegelt sich der direkte Gegen-

satz zwischen beiden Textintentionen und -verfaßtheiten aufs schönste in der Selbstwahrnehmung ihrer Verfasser wider: Kater Max teilt den bieder-beschränkten Stolz seines Vorfahren Murr; nichts läge der Verfasserin des Traktats ferner.

Also auch hier wieder der detailliert kommentierende Bezug eines Textes auf den anderen, hergestellt über die Arbeit mit Formen der Abweichung und Übereinstimmung, eine Gratwanderung, in der mithin Ästhetik und Sozialkritik aufs engste verbunden sind.

»Was bleibt aber, stiften die Dichter« hieß es bei Hölderlin³⁹. *Was bleibt* ist der Titel eines der drei Bücher von Christa Wolf, die sich mit »den Dichtern«, ihrem Platz in, ihrem Verzagen an ihrer Gesellschaft beschäftigen. Auch sie sind, wenn auch auf andere Weise als die obigen Erzählungen, als detaillierte literarische Referenzen aufeinander lesbar, auch sie gehören zusammen. Eins davon hat ein »romantisches« Setting und Protagonisten aus der Generation Hölderlins gewählt; die beiden anderen haben zeitgenössische Settings. Ob das der Grund dafür ist, daß sie bisher kaum zusammen gelesen wurden, bleibe dahingestellt.⁴⁰ Obwohl zwischen der Publikation von *Kein Ort. Nirgends* und der der beiden anderen Texte zehn bzw. elf Jahre liegen, teilen alle drei einen zeitgeschichtlichen Entstehungskontext: In die Jahre 1976 bis 1979 gehen zumindest ihre Schreibanfänge zurück und überlagern einander deutlich.⁴¹ Und natürlich läßt sich *Was bleibt* überzeugend als Kommentar zu den Arbeitsbedingungen lesen, unter denen die beiden anderen Bücher entstanden sind. Ihre textuellen Beziehungen gehen jedoch weit über dieses Verweisungsverhältnis hinaus. Sie haben nicht nur ein gemeinsames Thema und zitieren einander punktuell, sondern nehmen auch Motive voneinander auf, führen sie weiter und variieren sie. Sie verhalten sich zueinander wie Teile eines Gesamtwerks, Sätze einer Sinfonie, wenn man so will.⁴² Das Grundthema, das zwischen den Sätzen verhandelt wird, ist das Scheitern. Das Scheitern einer gesellschaftlichen Utopie und vor allem des individuellen Anspruchs, Teil der Gesellschaft zu sein und in ihr sich selbst zu verwirklichen. In unserem konkreten Fall meint das vornehmlich, als Dichter arbeiten zu können, gehört und ernst genommen zu werden. Christa Wolf antwortet in einem Interview mit Günter Gaus auf seine Frage, was für sie Scheitern sei: »Scheitern ist, wenn man keine Krisen hat, sondern hart und stracks durch etwas durchgeht, was man nicht selber ist, neben sich her geht [...] bis zu seinem Lebensende. Man kann ungeheuer Erfolg dabei haben, man kann [...] Ministerpräsident [...] werden, kann allerdings kein Schriftsteller sein.«⁴³ Nicht die Krise ist das eigentliche Problem für sie, sondern das Sich-selbst-Verlieren oder das Sich-gar-nicht-erst-findem-Können. (»Was ist das: Dieses Zu-sich-selber-Kommen des Menschen?«) Krisen können produktiv gemacht werden. In ihrer Abfolge, freilich mit Überlappungen, führen uns die drei Texte genau das vor: Reflexion (*Kein Ort. Nirgends*), Durchleben (*Sommerstück*) und

Überwindung der Krise (*Was bleibt*) sind die notwendigen Schritte, dem Scheitern der Dichter(figuren) zu wehren.⁴⁴

Wie wird nun dieses Thema im einzelnen literarisch verhandelt? Sonja Hilzinger bezeichnet *Sommerstück* und *Was bleibt* als »Prosa der Erinnerung«⁴⁵ und findet in *Kein Ort. Nirgends* die Technik »literarischer Rückerinnerung«⁴⁶ angewendet. Eines also eine Variation aufs andere. Die »Technik der literarischen Rückerinnerung« arbeitet mit dem literarischen Zitat – im Fall von *Kein Ort. Nirgends* größtenteils aus den Briefen und Werken Kleists und Günderrodes. Ein Gleiches geschieht in geringerem Ausmaß in *Sommerstück*, hier vor allem mit Johann Christian Günthers *Trost Aria* sowie Gedichten von Sarah Kirsch und Briefen und Aufzeichnungen von Maxie Wander.⁴⁷ Günthers Gedichtzeilen, verteilt über den ganzen Text, treten daraus hervor und fungieren als eine Art zweites, das vorangestellte Gedicht von Sarah Kirsch⁴⁸ konterkarierendes Motto. (Wie bei *Kein Ort. Nirgends* bilden die beiden Motti in ihrem Verhältnis zueinander die Rezeptionsvorgabe.) Die anderen Zitate von Kirsch und die von Wander, nur selten als solche gekennzeichnet, gehen auf gleiche Weise in *Sommerstück* ein, wie die anderen von Kleist und Günderrode in *Kein Ort. Nirgends*. Hilzinger weist übrigens völlig zu recht darauf hin, daß Wolf damit zugleich Texte von Sarah Kirsch in der DDR publik macht, die zu der Zeit dort unbekannt waren, sie mithin aus dem Schweigen holt.⁴⁹ Vergleichbares war aber auch in *Kein Ort. Nirgends* mit Karoline von Günderrode geschehen: Auch sie ist damit für viele Leser erst bekannt geworden.⁵⁰ In *Was bleibt* wird – sparsam – ebenso mit literarischem Zitat gearbeitet; diesmal, wie bereits in *Unter den Linden*, von Ingeborg Bachmann.⁵¹ Schließlich sind in allen drei Texten zitierende und imaginierende Erinnerung⁵² intensivst miteinander verwoben, wobei der Anteil des Zitats von einem Text zum andern deutlich abnimmt. Gleichzeitig nimmt die Reflexion des Erzählersubjekts über das »Finden der eigenen Sprache« zu (und erreicht nicht von ungefähr in Verbindung mit Bachmann seinen Höhepunkt).

In *Kein Ort. Nirgends* herrscht Dreistimmigkeit. Die Erzählerstimme bewegt sich zwischen den beiden anderen, stellt ihre verschiedenen Perspektiven nebeneinander, läßt sie einander überlagern und bisweilen zusammenklingen. Die Frage: »Wer spricht?«, ist auf die Erkenntnis der punktuellen Un-unterscheidbarkeit der Stimmen angelegt. Das geht soweit, daß mit Hilfe eines zu Beginn etablierten WIR zwischen Erzähler und Leser ein Sog hergestellt wird, der letzteren in den Zusammenklang mit hineinzieht. In *Sommerstück* hält sich die Erzählerstimme deutlich und ausschließlich an eine Figur: Ellen.⁵³ Gleichzeitig wird die Anzahl der Figurenstimmen erhöht, die jedoch distinkt voneinander bleiben. Das WIR, von dem permanent die Rede ist, changiert zugleich permanent in seinem Bedeutungsbereich und wird problematisiert. In *Was bleibt* konzentriert sich Mehrstimmigkeit in einem Subjekt. Zum einen, da dies

gespalten ist: »Ich selbst. Wer war das. Welches der multiplen Wesen, aus denen sich selbst mich zusammensetzte. Das, das sich kennen wollte? Das, das sich schonen wollte? Oder jenes dritte, das immer noch versucht war, nach derselben Pfeife zu tanzen wie die jungen Herren da draußen vor meiner Tür?« (WB, S. 40)⁵⁴ Zum anderen, da sich diese Spaltung im »Innere[n] Dialog« mit einem »Zensor«, einer »unwillkommene[n] Stimme« (WB, S. 37)⁵⁵, äußert und zum Dritten, da die Stimmen tatsächlicher anderer Personen in die Erzählerstimme eingehen.⁵⁶

Auch an der Arbeit mit Motiven zeigt sich das Muster der Weiterführung und Variation von einem Text zum anderen. Ein Schlüsselwort in *Kein Ort. Nirgends* ist »Gebrechlichkeit« (KON, S. 73 und 74). Aus Savignys Mund kommend, ist es ein Wort, das die innersten Saiten sowohl Kleists als auch Günderrodes berührt. Es ist ihr Wort. Es bringt sie ins direkte Gespräch miteinander, und sie einigen sich darauf, was das Gegenteil davon sei: »Übereinkunft, l. . . l Konvention« (KON, S. 74). Es ist genau diese Spannung, in der die beiden stecken, oder genauer: die sie zerreißt (»Wir wissen was kommt«). Dieses Gegensatzpaar Gebrechlichkeit–Konvention taucht in variiert Form im *Sommerstück* wieder auf, hier als »Verletzbarkeit« (SoS, S. 92) versus Verdrängung und Gleichgültigkeit. Verletzbarkeit ist es, so erkennt Ellen, was Jan und Luisa miteinander verbindet. Verletzbarkeit ist es auch, was sie »vor vielen Jahren zu Jan hingezogen hatte.« (SoS, S. 92) Verdrängung und Gleichgültigkeit erleben sie immer wieder auf den Dörfern, der Gewalt gegenüber, die an Häusern, Tieren, Menschen verübt wird. In die Idylle sind sie wahrlich nicht gezogen. In *Was bleibt* ist es Angst. »Nur keine Angst« (WB, S. 5), heißt der erste Satz. Angst, die bis zur »Fühllosigkeit« (WB, S. 56) sich steigern kann, gegen die sich aber dann doch wieder eine zeitweilig verlorengegläubte Hoffnung behaupten kann.⁵⁷ Hoffnung der Erzählerin auf das Finden ihrer eigenen, neuen Sprache, Hoffnung der bei ihrer Lesung Anwesenden auf eine lebenswerte Zukunft: »Was bleibt«.

Auch das überdies ein Motiv, das alle drei Texte verbindet. »Was bleibt aber, stiften die Dichter.«, ist der Schlufsatz von Hölderlins Hymne. Er steht da in affirmativer Funktion. In *Kein Ort. Nirgends* wird er unausgesprochen in Frage gestellt: Hölderlin ist im Gespräch der beiden sehr präsent (als der wahn-sinnige Dichter im Turm), und beide, Kleist und Günderrode, haben durchaus zu befürchten, daß von ihrem Werk nichts bleibt. In *Sommerstück* erscheint »Was bleibt« explizit als Frage: Und zwar zwischen Ellen und Steffi, da Steffi weiß, daß sie sterben wird (SoS, S. 176 f.).⁵⁸ Antworten werden ausprobiert. Im letzten Buch dann bilden die zwei Worte den Titel: und zwar ohne Fragezeichen, was den Satzmodus offen läßt.⁵⁹ Sie tauchen in dieser Form zum Ende des Textes gehäuft auf: Die talentierte junge Frau, die zur Erzählerin nach Hause kommt, beeindruckt sie gerade dadurch, daß sie nicht »krämerisch« für sich selbst fragt: »Was bleibt« (WB, S. 55 f.). Statt dessen werden die Worte aus

der Isolation geholt, indem »Was bleibt« im Gespräch nach der Lesung und von dieser inspiriert, als Frage aus dem Publikum kommt: und zwar als Frage von gesellschaftlicher Relevanz. »Es ging um Zukunft, wissen Sie. Was bleibt. Was bleibt.« (WB, S. 73) »Was bleibt« mithin als nüchtern-zeitgenössische Version des Hölderlinschen Satzes: das Pathos ist weg, nicht die Hoffnung. Und während der letzte Satz aus *Kein Ort. Nirgends*, dieses »Wir wissen, was kommt.« (KON, S. 174), an die Selbstmorde von Kleist und Günderröde erinnert, schließt die Erzählerin in *Was bleibt*, »daß es kein Unglück gibt außer dem, nicht zu leben. Und am Ende keine Verzweigung außer der, nicht gelebt zu haben.« (WB, S. 76) Immerhin beginnt sich ihr Anspruch, Teil der Gesellschaft zu sein und als Dichterin in ihr gehört und ernst genommen zu werden, am Ende doch wieder zu verwirklichen.

Wenn bei den *Unwahrscheinlichen Geschichten* jeweils zwei Texte ein Paar bilden, indem sie sich komplementär aufeinander beziehen, so findet zwischen *Kein Ort. Nirgends*, *Sommerstück* und *Was bleibt* Variation durch Abstufung statt. In beiden Fällen aber gehen die Beziehungen zwischen den Texten über das hinaus, was normalerweise die Komponenten eines Opus verbindet. Denn es ist offensichtlich, daß sich zwischen all den (nicht nur) hier besprochenen Texten eine ganze Reihe von Beziehungsketten (Motive, Themen, Techniken, Figurenkonstellationen etc.) knüpfen ließe. Schon die Beziehungen zwischen dem ersten und dem letzten meiner Auswahl (*Unter den Linden* und *Was bleibt*) sind auffällig stark.⁶⁰ Mir ging es aber weniger um solche, letztlich Wolfs ganzes Werk durchziehende Korrespondenzen, als dezidiert um die Texte, die, wie ich zu zeigen versucht habe, sich jeweils wie die getrennten Teile eines Ganzen zueinander verhalten und hier zusammengebracht werden sollten. In den hier vorgeführten Konstellationen entsteht eine bestechende Ästhetik, die zudem der Romantikrezeption eine differenzierte und hochkomplexe Rolle in Wolfs Werk zuweist.

Anmerkungen

- 1 Christa Wolf: *Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten*, Berlin und Weimar 1974, S. 7. – Diese Ausgabe wird im folgenden unter der Sigle *UdL* zitiert.
- 2 Christa Wolf: *Werke in zwölf Bänden*, hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger, Bd. 3: *Erzählungen 1960-1980*, München 1999.
- 3 Bernhard Greiner: »Sentimentaler Stoff und fantastische Form«: *Zur Erneuerung frühromantischer Tradition im Roman der DDR*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 11/12, Amsterdam 1981, S. 253.
- 4 Ebd., S. 255.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 257.
- 7 Ebd., S. 256.

- 8 Vgl. Wolf: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, S. 582 und 594–597.
- 9 Als markantes Beispiel dafür mag Margret Eifler stehen, die zwar zum einen behauptet: »Diese Texte beruhen alle auf dem romantischen Schreibverfahren heterogener Phantasiekompositionen, jener Illusionserneuerung traumhafter, grotesker und utopischer Realität«, sich in der eigentlichen Textarbeit dann aber auf *Unter den Linden* und die *Neuen Lebensansichten eines Katers* beschränkt und *Selbstversuch* nur marginal erwähnt, indem ihm dieselbe »Problematik der Feminität« zugewiesen wird. (Margret Eifler: *Christa Wolf: Materialistische Blickpunkte ihrer Romantikdarstellung*, in: *Wolf, Darstellung - Deutung - Diskussion*, hg. von Manfred Jurgensen, Bern-München 1994, S. 94 f.). Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet Hans-Georg Werner, der zum Beispiel zum *Selbstversuch* dezidiert feststellt: »Sucht man nach literarischen Ahnen für ein solches poetisches Verfahren, wird man sie im Rahmen der deutschsprachigen Literatur wiederum am ehesten in der Romantik entdecken.«, und das dann im Detail nachweist (Hans-Georg Werner: *Zum Traditionsbezug der Erzählungen in Christa Wolfs »Unter den Linden«*, in: *Weimarer Beiträge*, 4/1976, S. 51).
- 10 Siehe hier zum Beispiel die einschlägigen Monographien über Christa Wolf von Sonja Hilzinger, Therese Hörnigk oder Alexander Stephan. Brigitte Bradley arbeitet besonders intensiv an den thematischen Verbindungen und weist zudem mehrmals auf Querzitate zwischen den Geschichten hin. Den engsten thematischen Bezug sieht sie zwischen *Unter den Linden* und *Selbstversuch*. (Sonja Hilzinger: *Christa Wolf*, Stuttgart 1986; Therese Hörnigk: *Schriftsteller der Gegenwart. Christa Wolf*, Berlin 1989; Alexander Stephan: *Christa Wolf. Autorenbücher*, München 1976; Brigitte Bradley: *Christa Wolfs Erzählung »Unter den Linden«: Unerwünschtes und unerwünschtes »Glück«*, in: *The German Quarterly*, Vol. 57, No 2 |Spring 1984).
- 11 Margit Resch vermerkt (unter Ausschließung des *Kleinen Ausflugs*): »The three stories have little in common except that they are »improbable: [...] Other than Wolf's appeal for freedom and personal courage to express one's individuality, there is little that links these stories together.« Und Werner Krogmann, wiewohl ihn die ersten Sätze von *Kleiner Ausflug* zu Recht an E.T.A Hoffmanns *Jesuitenkirche in G. Das Majorat* und *Das Gelübde* erinnern, befindet, die Geschichte habe »keine, aber auch gar keine Ähnlichkeit mit den »unwahrscheinlichen Geschichten« wie »Unter den Linden« oder den »Neuen Lebensansichten eines Katers.« (Margit Resch: *Understanding Christa Wolf. Returning Home to a Foreign Land*, University of South Carolina Press 1997, S. 72, und Werner Krogmann: *Christa Wolf. Konturen*, Frankfurt/Main-New York 1989, S. 97 und 102).
- 12 Siehe zum Beispiel Jürgen Serke in *Die Welt*, 24.4.1990, 26.4. 1990 und 3.5.1990 sowie die Veröffentlichungen des Norddeutschen Rundfunks: <http://www1.ndr.de/ndr-pages-std/0,2570>
- 13 So schließt Margit Resch ihre Ausführungen zu *Sommerstück* mit den einschlägigen Namensnennungen und Enthüllungen ab und entwertet sowohl Wolfs als auch ihre eigene Arbeit, indem sie resümiert: »Such subsequent disclosures punctured the fragile veil of a summer's idyll more diabolically than Christa Wolf could have imagined. But she must have had a sense of the delicate nature of her revelations. She hesitated for more than a decade to publish *Sommerstück*, ostensibly because she considered it her most personal book.« (Resch: *Understanding Christa Wolf*, S. 147 f.).
- 14 Vgl. Katharina von Ankum: *Die Rezeption von Christa Wolf in Ost und West. Von »Moskauer Novelle« bis »Selbstversuch«*, Amsterdam-Atlanta 1992, Einführung, S. 1–6.
- 15 Andere Wolf-Forscher setzen einen solchen Paradigmenwechsel bereits mit der zu-

- vor erschienenen Erzählung *Juninachmittag* an. Siehe zum Beispiel Stephan: *Christa Wolf*; Wolfgang Emmerich: *Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren*, in: Peter Uwe Hohendahl, Patricia Herminhouse (Hg): *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*, Frankfurt/Main 1983; und William H. Rey: *Christa Wolfs »Juninachmittag«: Vorspiel zu den letzten Erzählungen*, in: *Weimarer Beiträge*, 38(1992)1.
- 16 Greiner: »*Sentimentaler Stoff und fantastische Form*«, S. 261.
- 17 Ebd., S. 267.
- 18 Ebd., S. 273.
- 19 »Habe ich dir jemals von dem Mädchen erzählt? Ich werde es wohl verheimlicht haben.« (*UdL*, 11).
- 20 Johannes R. Becher: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Berlin und Weimar 1969, S. 224.
- 21 Greiner zitiert hier nach Jürgen Rühle: *Literatur und Revolution. Schriftsteller und der Kommunismus*, Köln 1960, S. 275.
- 22 Freilich ist es müßig zu spekulieren, welche Linden Becher dabei im Sinn gehabt haben mochte. (Immerhin findet sich zum Beispiel auch in Goethes Werk so manche Szene »unter den Linden«; aber Heine liegt da wohl näher).
- 23 Eifler: *Christa Wolf*, S. 95.
- 24 Greiner: »*Sentimentaler Stoff und fantastische Form*«, S. 273.
- 25 Hörnigk: *Schriftsteller der Gegenwart. Christa Wolf*, S. 173.
- 26 Ebd.
- 27 Der Einfluß Ingeborg Bachmanns auf Christa Wolf (unter anderem auch) als eine Art Vermittlerinstanz in Sachen Romantikbezug, in dem romantische und weibliche Perspektive verbunden werden, wurde zuerst und vor allem von Hans-Georg Werner herausgearbeitet und später aufgegriffen und zum Teil erweitert. (Werner: *Zum Traditionsbezug der Erzählungen in Christa Wolfs »Unter den Linden«*; Bradley: *Christa Wolfs Erzählung »Unter den Linden«*).
- 28 Ricarda Schmidt macht Wolf genau das zum Vorwurf: »As Hoffmann's modernity consists precisely in the way the message of his novel is expressed through a highly complex, heterogeneous structure, Wolf's recourse to a linear, homogeneous satire results [...] in what is in aesthetic terms a pre-modern way of writing.« (Ricarda Schmidt: *Intertextuality: a Study of the Concept and its Application to the Relationship of Christa Wolf's »Neue Lebensansichten eines Katers« to E.T.A. Hoffmann's »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*, in: Arthur Williams et al. [Hg]: *Contemporary German Writers, their Aesthetics and their Language*, Bern u.a. 1996, S. 26).
- 29 Hilzinger: *Christa Wolf*, S. 70.
- 30 »Das Gemeinsame dieser Geschichten ist, daß das »Irreale als Vehikel der Analyse heutiger Probleme« eingesetzt wird.« Hilzinger: *Christa Wolf*, S. 57. Hilzinger zitiert hier Hans Kaufmann.
- 31 Vgl. Wolf: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, S. 578.
- 32 Dies ist bisher nicht erwähnt oder falsch gelesen worden: Sonja Hilzinger meint wiederholt, es handele sich um eine weibliche Erzählerfigur. Die Erzählerfigur selbst sagt in dieser Hinsicht von sich wenig, spricht jedoch einmal von sich als »einem Wild- und Ortsfremden« (*KA*, S. 195) und wird mehrfach im Text von anderen als männlich angesprochen: »Lieber Freund« (*KA*, S. 181), »Ja. Sie sind ein Träumer« (*KA*, S. 208). Aus *Kleiner Ausflug nach H* wird hier und im folgenden unter der Sigle *KA* zitiert nach Christa Wolf: *Erzählungen*, Berlin und Weimar 1989.
- 33 Und: im nachhinein erst Sätze wie der oben zitierte: »Ja. Sie sind ein Träumer.«, die vorher im Text ihre eigene Funktion haben (*KA*, S. 208).

- 34 Martin Kane liest den *Kleinen Ausflug* von daher vor allem als Auseinandersetzung Wolfs mit ihren eigenen frühen literaturkritischen und literarischen Arbeiten. (Martin Kane: »Das Grauenhafte des bloß Schematischen« (Franz Kafka): Christa Wolf's »Kleiner Ausflug nach H« in the context of her early writing, in: *German Monitor 30: Christa Wolf in Perspective*, hg. von Ian Wallace, Amsterdam–New York 1994.
- 35 »Da nun bei Anbruch der Neuen Zeit der Bedarf an NEUEN MENSCHEN gleich sehr groß gewesen sei, hätten die Autoren in verständlichem Eifer, keine Minute mit rückwärtsgewandten Auseinandersetzungen zu verlieren, eine gewisse Anzahl neuer Menschen ohne Vergangenheit geschaffen, also auch ohne Erinnerungsvermögen. Die seien, so gut sie damals gemeint waren, heute nur noch begrenzt einsatzfähig.« (KA, S. 192).
- 36 Aus den *Neuen Lebensansichten eines Katers* wird hier und im folgenden unter der Sigle NL zitiert nach *Unter den Linden* (Anm. 1).
- 37 Aus *Selbstversuch* wird hier und im folgenden unter der Sigle SV zitiert nach *Unter den Linden* (Anm. 1).
- 38 In Christa Wolfs Arbeitsnotizen findet sich folgende Aussage: »Der »objektive« Forschungsbericht, der mit quantifizierenden Methoden erstellt werden sollte (Tests!), verwandelt sich in die »subjektive« Lebensgeschichte, die allerdings viel »wahrer« ist.« Und als eine Art Schreibanweisung ist zu finden: »Struktur: Mit wissenschaftlichem Bericht ernst machen [...] dazwischen aber immer mehr ausbrechen.« in: Wolf: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, S. 586.
- 39 Friedrich Hölderlin: *Andenken*, in: Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Günter Mieth, München–Wien 1970, Bd. 1, S. 389 f.
- 40 Sonja Hilzinger liest *Sommerstück* und *Was bleibt* zusammen, beide bilden Bd. 10 ihrer Christa-Wolf-Ausgabe. *Kein Ort. Nirgends* bildet zusammen mit den Essays des »Projektionsraumes Romantik« den Bd. 6 und wird (verständlicherweise) stärker in diesem Zusammenhang gesehen. Freilich wird auf den gleichen zeitlichen Entstehungskontext mit den beiden anderen hingewiesen. Dies markiert einen Trend, dem gegenüber ich lediglich eine Ausnahme gefunden habe: Anna K. Kuhn: »Zweige vom selben Stamm«? Christa Wolf's »Was bleibt«, »Kein Ort. Nirgends«, and »Sommerstück«, in: *German Monitor 30: Christa Wolf in Perspective*. Kuhn zieht zum Teil sehr andere Verbindungen zwischen den Texten, als ich dies tun werde. Ich werde darauf an gegebener Stelle zurückkommen. Nicola Kaminski liest *Sommerstück*, *Was bleibt* und *Medea Stimmen* zusammen; auch darauf werde ich punktuell eingehen. Nicola Kaminski: *Sommerstück - Was bleibt - Medea. Stimmen. Wende-Seismographen bei Christa Wolf*, in: Walter Erhart, Dirk Niefanger (Hg): *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*, Tübingen 1997.
- 41 Dazu kommen die Essays aus dem *Gesprächsraum Romantik* (wozu auch eine Arbeit Gerhard Wolfs über Hölderlin gehört) und der Maxie-Wander-Nachruf *Berührung*.
- 42 Nicola Kaminski sieht zwischen den drei von ihr behandelten Erzähltexten eine »Interaktionsstruktur, die sich in dem in *Sprache der Wende* entworfenen Modell der Echo-Rede beschreiben läßt. [...] so folgen [...] die Texte einer ihre klaren Strukturen als Einzeltexte auflösenden Struktur, wie sie sich im Wende-Paradigma »Was tun? – Was tun!« artikuliert.« (Kaminski: *Sommerstück - Was bleibt - Medea. Stimmen*, S. 120).
- 43 In *neue deutsche literatur*, 41/485, Mai 1993, S. 26.
- 44 In dieser Lesart liegt wohl der größte Unterschied zu Anna K. Kuhn, die *Was bleibt* eine ausschließlich dystopische Qualität zuschreibt.
- 45 Wolf: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10 (2001), S. 311.
-

- 46 Ebd., Bd. 6 (2000), S. 228.
- 47 Ebd., Bd. 10, S. 309.
- 48 *Raubvogel* aus dem Band *Rückenwind*. München 1977, S. 74.
- 49 Wolf: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10, S. 309.
- 50 Darüber hinaus zeigt Hilzinger, daß die Herausgabe des Bandes *Karoline von Günderrode: Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen* letztlich die Funktion hatte, in *Kein Ort. Nirgends* Gelesenes in seinem historisch-biographischen Kontext gegenlesen zu können. (Wolf: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 6, S. 249).
- 51 Herbert Lehnert geht dem am intensivsten nach, indem er sowohl aufwendig am direkten Zitat («Mit meinem Mörder Zeit bin ich allein») arbeitet, als auch auf andere implizite Verbindungen (zum Beispiel mit *Malina*) hinweist. (Herbert Lehnert: *Spuren von Ingeborg Bachmann in Christa Wolfs »Was bleibt«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 113(1994)4.
- 52 »Daß sie sich getroffen hätten: erwünschte Legende. Winkel am Rhein, wir sahn es. Ein passender Ort.« (KON, S. 6) Aus *Kein Ort. Nirgends*. wird hier und im folgenden unter der Sigle KON zitiert nach Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends*, Berlin und Weimar 1979.
- 53 Ich halte die gängige Feststellung, daß Ellen die Erzählerin sei, für ungenau und wenig hilfreich. Aus *Sommerstück* wird im folgenden zitiert nach Christa Wolf: *Sommerstück*, Berlin und Weimar 1989.
- 54 Anna K. Kuhn weist in diesem Zusammenhang auf die Wiederaufnahme eines der Motti von *Kein Ort. Nirgends* hin: Günderrodes »Deswegen kömmt es mir aber vor, als sähe ich mich im Sarg liegen und meine beiden Ichs starren sich ganz verwundert an.« (KON, S. 5) kehre in *Was bleibt*, wenn auch abgeschwächt, in dem Satz wieder: »Ich sah mir aus einer gewissen Höhe dabei zu.« (WB, S. 57) (Kuhn: »Zweige vom selben Stamm«?, S. 196) Aus *Was bleibt* wird hier und im folgenden unter der Sigle WB zitiert nach Christa Wolf: *Was bleibt*, Berlin und Weimar 1990.
- 55 Siehe auch: »Jetzt kämen wir endlich an die richtigen Fragen, teilte mir die bewußte Stimme mit. I . . I Meister Neunmalklug wußte wieder mal alles besser. I . . I Ich verbat mir diese Einnischung.« (WB, S. 39).
- 56 Und das sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinne: Nach dem Besuch des jungen, angstlosen, schreibenden Mädchens kann sie zu ihrem Mann im Krankenhaus sagen: »Befürchte nichts. Ich befürchte auch nichts mehr.« (WB, S. 58) Nach dem Gespräch im Kulturhaus wird sie von den Worten »Was bleibt« (WB, S. 73 und 76) beflügelt.
- 57 Denn wenn die Erzählerin zum Beispiel – wie oft zitiert – in der Vergangenheit von einer Hoffnung spricht, der sie »auch einst angehangen hatte«, sagt sie sogleich, daß sie bei der Erinnerung an jene Hoffnung »ohne weiteres in Tränen ausbrechen konnte« (WB, S. 23): und also hat sie sich von ihr noch nicht wirklich verabschiedet.
- 58 Das ist aber nicht der einzige Verweis auf Hölderlin in diesem Buch. Zu Recht fühlt sich Gunnar Müller-Waldeck schon durch den Titel an »das Hölderlinsche: »Nur einen Sommer, gönnt, ihr Gewaltigen! Und einen Herbst zu reifem Gesang mir.«« (Gunnar Müller-Waldeck: *Christa Wolfs »Sommerstück« - jetzt gelesen*, in: *Weimarer Beiträge*, 37(1991)1, S. 138).
- 59 Vgl. Kaminski: *Sommerstück - Was bleibt - Medea. Stimmen*, S. 121.
- 60 Das meint vor allem den Bachmann-Bezug und die daran gebundene Suche nach der »neuen Sprache«, aber auch solche Details wie die Konstellation zwischen der Erzählerin und dem »jungen Mädchen«.

Rainer Rosenberg

Paradigma und Diskurs

Die literaturwissenschaftliche Karriere von ›Paradigma‹ und ›Diskurs‹ – Ausdrücken, die einen begrifflichen Status schon lange vorher in der Rhetorik, der Philosophie oder der Sprachwissenschaft erlangt hatten – datiert erst von der Rezeption der Arbeiten Thomas S. Kuhns und Michel Foucaults. Beide Ausdrücke sind mittlerweile in den allgemeinen Sprachgebrauch der Literaturwissenschaft eingegangen und finden sich oft in ein und demselben Text, obwohl die Konzeptualisierung, die sie bei Kuhn bzw. Foucault erfahren, auf ganz unterschiedliche Theorieansätze zurückgeht. Den Grund für ihren Erfolg kann man darin sehen, daß sie von den genannten Autoren zur Beschreibung bestimmter auch literaturwissenschaftlich relevanter Komplexe von kognitiven, kommunikativen und pragmatischen Vorgängen und Verhältnissen eingesetzt wurden, für die der Literaturwissenschaft, wenn sie sie überhaupt thematisiert hat, bislang die Begriffe fehlten. Hinzukommt, daß die viel besprochenen semantischen Unklarheiten und Bedeutungsverschiebungen im Gebrauch dieser Ausdrücke durch die Autoren selbst von den Rezipienten dazu genutzt werden konnten, die Begriffe von ›Paradigma‹ und ›Diskurs‹ dem je eigenen Erkenntnisinteresse entsprechend zu modellieren. In Anbetracht des demzufolge in der Literaturwissenschaft bestehenden unterschiedlichen Begriffsverständnisses ist hier darzulegen, in welchem Sinne ich von ›Paradigmen‹ und ›Diskursen‹ spreche und in welches Verhältnis zueinander diese Begriffe dabei gesetzt werden.

Ich stelle fest: Die Literaturwissenschaft hat seit Beginn des letzten Jahrhunderts stets mit unterschiedlichen Paradigmen gearbeitet. Man kann daher von einer grundsätzlich polyparadigmatischen Verfaßtheit der Literaturwissenschaft in dem hier interessierenden Zeitraum sprechen. Dabei ist nicht zu übersehen, daß es in dem Fach immer auch einen Trend gab, dem jeweils neu eingeführten Paradigma zu folgen. Der Trend konnte sich derart verstärken, daß das betreffende Paradigma dann für längere oder kürzere Zeit dominant wurde. – Die Wissenschaftsgeschichte hat aber nicht nur mit unterschiedlichen Paradigmen zu tun, jedes neue Forschungsparadigma generiert auch einen eigenen Diskurs.

Diese Feststellungen reflektieren auf einen Paradigmenbegriff, der auf ein wissenschaftliches Denk- und Handlungsmuster herabgestuft ist und keine von allen Fachvertretern anerkannte ›disziplinäre Matrix‹ mehr voraussetzt.¹ Auto-

ren, die auf diesem Kriterium Thomas S. Kuhns für eine ›paradigmatische‹ Wissenschaft bestehen, betrachten die Literaturwissenschaft daher auch nicht als eine ›mehrparadigmatische‹, sondern als eine ›paradigmenlose.‹² Für eine solche Sichtweise spricht nicht zuletzt der im Fach verbreitete theoretische und methodologische Synkretismus, sei er nun naiv oder opportunistisch oder wohl-durchdachtes Programm der Mehrfachperspektivierung seines wie auch immer konstituierten Gegenstandes.³ Mir scheint es dennoch angebracht, an einem Paradigmenbegriff festzuhalten, der auf eben jene – durch die Verbindung bestimmter kognitiver Positionen und Wertvorstellungen mit bestimmten Erkenntniszielen, Gegenstandsorientierungen, Methodenregeln und Terminologien gekennzeichneten – komplexen Denk- und Handlungsmuster verweist, die sich in den Wissenschaftsdisziplinen herausgebildet haben und nach denen – ausweislich der vorhandenen Texte – von einem Teil der jeweiligen Fachvertreter zumindest eine Zeitlang auch gearbeitet wurde.

Im Vergleich mit den ›Grundbausteinen für eine Theorie wissenschaftlicher Paradigmen‹, die Gerhard Schurz 1998 zur Diskussion gestellt hat⁴, wird ein auf dieser Begriffsbeschreibung aufbauendes Ordnungsmodell in seiner taxonomischen Trennschärfe als defizitär erscheinen. Ich sehe mich jedoch im Hinblick auf die Literaturwissenschaft außerstande, meine Überlegungen mit Schurz' von den Naturwissenschaften her entwickelter Systematik in Übereinstimmung zu bringen, zumal er selbst bemerkt, »daß Paradigmen in den Sozial- und Geisteswissenschaften in der Regel wesentlich unschärfer formuliert sind«. Oft werde »überhaupt schwer auszumachen sein, was als Theoriekern eines jeweiligen Paradigmas zu bezeichnen ist, da die Auffassungen verschiedener Autoren oft vage oder metaphorisch formuliert und die Grenzen zwischen verschiedenen Auffassungen fließend sind«. Eben deshalb zögere ich auch, für geisteswissenschaftliche Paradigmen den Systembegriff in Anspruch zu nehmen. Schurz kommt zu dem Schluß, »daß in vielen Disziplinen die klare *Rekonstruktion* von Paradigmen die allererste Schwierigkeit sein wird.«⁵

Bestimmte literaturwissenschaftliche Einzelpositionen werden traditionell unter den Begriffen von Geistesgeschichte, Strukturalismus, Sozialgeschichte, Rezeptionsästhetik oder Poststrukturalismus zusammengefaßt. Man spricht in bezug auf die Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts von geistesgeschichtlichen, strukturalistischen usw. Konzeptionen bzw. Paradigmen und hat auch versucht, diese zu typisieren, das heißt auf noch allgemeinere konzeptuelle Gemeinsamkeiten zurückzuführen. So konstatiert etwa Christoph Reinfandt bei Strukturalismus, Poststrukturalismus und Dekonstruktion die »charakteristische Ausrichtung auf Sprache als Zentralkonzept«, dem mit der Systemtheorie ein »Alternativmodell« gegenüberstehe, in dem ›Kommunikation‹ zum Ausgangspunkt literaturwissenschaftlicher Theoriebildung werde.⁶ Man kann aber auch

mit Klaus Weimar überhaupt hinter das von mir favorisierte paradigmatische Ordnungsmuster zurückgehen. Weimar unterscheidet Konzeptionen, die sich auf die Ansicht gründen, daß Texte der Gegenstand literaturwissenschaftlicher Erkenntnis (»ein Etwas, das in seiner Positivität untersucht und erforscht sein will«) seien, von solchen, für die die Texte nur als Mittel zur Erkenntnis (»als ein Etwas, das – als Dokument oder Quelle – Auskunft geben kann über anderes«) fungieren.⁷ Die auf ›Text als Gegenstand‹ orientierten Konzeptionen, die sich in etwa mit den Paradigmen gleichsetzen lassen, die Reinfandt dem ›Zentralkonzept‹ Sprache zuordnet, werden von Weimar nicht weiter spezifiziert. Differenzkriterium für die anderen ist für ihn, welche Funktion der Sprache sie dominant setzen: Ist es die denotative bzw. referentielle Funktion, so liege das Erkenntnisziel in den »offen oder verschlüsselt thematischen historischen, biographischen, gesellschaftlichen, kulturellen Sachverhalten«, ist es die expressive bzw. emotive Funktion, so lenke die Konzeption das Interesse auf die Texte als Mittel zur Erkenntnis des Autors. Dieser wiederum könne als »individuelles« oder als »repräsentatives Subjekt« (»Über-Autor«) aufgefaßt werden. Im letzten Fall handle es sich »nur noch« um »die nähere Bestimmung des Über-Autors«. Hierfür haben im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Größen zur Auswahl gestanden »wie Geist, Leben, Nation, Stamm oder das Unbewußte, danach auch Blut und Boden oder Volkheit, später soziale Klasse, der Diskurs, die Kultur oder Ähnliches«.⁸

Während sich mit Reinfandts Opposition von ›Zentralkonzepten‹ die spezifische Differenz bestimmter Paradigmengruppen angeben läßt, ist Weimars Ansatz, der – ebenso wie der Reinfandts – auf binären Oppositionen basiert, mit dem paradigmatischen Ordnungsmuster nicht kompatibel, weil er Begriffe wie ›Geist‹, ›Diskurs‹ oder ›Kultur‹, denen in meiner Sicht eine für die Paradigmenbildung konstitutive Funktion zukommt, Begriffen wie dem der Nation oder der sozialen Klasse gleichordnet, die als Leitideen oder Leitbegriffe⁹ in unterschiedlichen Paradigmen fungieren können. Beispielsweise kann man ›Nation‹ – etwa in der Spezifizierung des ›Nationalcharakters‹ – als einen Leitbegriff literarhistorischer Arbeiten der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts extrapolieren, die von den Texten auf die genetischen, soziokulturellen und literarischen Bildungsfaktoren ihrer Urheber zurückgehen und die ich deshalb einem positivistischen Paradigma zuordne. Spezifiziert als ›deutscher Geist‹ konnte ›Nation‹ aber auch zu einem Leitbegriff geistesgeschichtlicher Arbeiten werden. Ähnlich verhält es sich – ein Beispiel aus jüngerer Zeit – offensichtlich mit der feministischen Literaturwissenschaft (Leitbegriff: Gender): Sie wechselte von sozialgeschichtlichen zu psychoanalytischen oder diskurstheoretischen Paradigmen. Leitideen bzw. Leitbegriffe wären hier mithin Konzepte, die die literaturwissenschaftliche Arbeit in eine Richtung lenken, die nicht schon durch das Paradigma determiniert sein muß.

Andererseits reicht auch Reinfandts Opposition der Zentralkonzepte ›Sprache‹ und ›Kommunikation‹ nicht aus, um jene komplexen Denk- und Verfahrensmuster zu bestimmen, mit denen in der Literaturwissenschaft tatsächlich gearbeitet wird und für die ich den Paradigmenbegriff in Anspruch nehme. Die meisten von ihnen – darunter einige der in der Disziplinengeschichte einflussreichsten – fallen in Weimars Rubrik ›Text als ein Etwas, das Auskunft geben kann über anderes‹. Natürlich kann man sie alle nach ihrem Literaturbegriff, der den Forschungsgegenstand erst konstituiert und der Forschung damit eine allgemeine Orientierung gibt, entweder unter ›Sprache‹ oder unter ›Kommunikation‹ subsumieren. Doch taugt die Unterscheidung, ob ein Paradigma auf Sprache, das heißt Texte, oder auf ein soziales System ›Literatur‹ orientiert, nur zu einer groben Charakteristik von Paradigmengruppen, die über die Spezifik der in ihnen zusammengefaßten Paradigmen hinweggeht. Literaturwissenschaftlicher Strukturalismus, Dekonstruktivismus wie auch die werkimmanente Interpretation orientieren gleichermaßen auf den Text an und für sich. Während der Literaturbegriff der ersten beiden aber prinzipiell alle Textsorten umfaßt, schränkt ihn die immanente Interpretation auf kunstliterarische Texte ein. Ein Perspektivenwechsel von der Textebene auf die Ebene der Kommunikation fand nicht erst mit der Einführung der Luhmannschen Systemtheorie in die Literaturwissenschaft statt, sondern erfolgte schon unter rezeptionsästhetischem Vorzeichen. Um die Spezifik eines Paradigmas, wie ich es verstehe, herauszuarbeiten, müßte man von der mit ihm gegebenen allgemeinen Orientierung auf die kognitiven Positionen zurückgehen, auf denen es basiert: Man müßte seine grundlegenden Axiome bestimmen und die theoretischen – epistemologischen, ästhetischen, geschichts- und wertphilosophischen – Voraussetzungen zu definieren versuchen, von denen diese Axiome ausgehen. Und man hätte zu untersuchen, welcher Art die axiomatischen Vorgaben des Paradigmas sind und wie weit sie reichen.

Daß ich die Axiome und deren theoretische Voraussetzungen, nicht die speziellen Erkenntnisziele oder die Verfahren als maßgebliche Bestimmungs- und Unterscheidungsmerkmale einsetze, ergibt sich aus der unterschiedlichen Beschaffenheit der einzelnen Paradigmen. Sie können so strukturiert sein, daß sie sowohl die Forschungsrichtung als auch die konkrete Aufgabenstellung und das Verfahren vorgeben; sie können aber auch Strukturen aufweisen, die der Bestimmung der speziellen Erkenntnisziele und/oder der Verfahrenswahl Raum geben. In jedem Fall ist die Struktur des Paradigmas von der ihm zu Grunde liegenden Axiomatik abhängig. So thematisiert ein Großteil der literaturhistorischen Studien, die wir der deutschen Geistesgeschichte zurechnen, die Veränderungen in der Auffassung zentraler menschlicher Existenzprobleme – ein Gegenstand, der – für sich genommen – auch unter einem strukturalistischen Paradigma erforscht werden konnte. Literaturwissenschaftler, die sich als Mar-

xisten verstanden, konzentrierten sich in der Lukács-Nachfolge oft weniger auf die Sozial- als die Ideen- bzw. Ideologien-geschichte, die unter dem Begriff der Weltanschauung bis dahin hauptsächlich von geistesgeschichtlich orientierten Fachvertretern bearbeitet worden war. Dem sogenannten westlichen Marxismus waren überdies auch strukturanalytische Verfahren nicht fremd. Dennoch bleibt in beiden Fällen das allgemeine Erkenntnisinteresse axiomatisch bestimmt: bei den Marxisten vom Axiom der letztendlichen Abhängigkeit der geistigen Produktion von den ökonomischen Produktionsverhältnissen, bei den Anhängern der Geistesgeschichte von der Hypostasierung einer den historischen Wandel in allen Bereichen des geistigen Lebens bewirkenden einheitlichen Substanz. Der Bestätigung dieser Axiome werden letzten Endes alle konkreten Aufgabenstellungen untergeordnet. Demgegenüber fehlt dem Strukturalismus jedes geschichts- oder wertphilosophische Axiom. Er setzt als literaturwissenschaftliches Paradigma lediglich die Eindeutigkeit von Textstrukturen als semiotischen Strukturen voraus¹⁰ und stellt zunächst auch keine andere Aufgabe als deren Freilegung und Dekodierung. Strukturanalysen können aber zur Verfolgung ganz unterschiedlicher Erkenntnisziele eingesetzt, das heißt unter sozialgeschichtliche, ideen- bzw. problemgeschichtliche oder andere Leitbegriffe gestellt werden. Ich spreche dennoch von einem Paradigma und reduziere den Strukturalismus nicht auf sein Verfahren, sofern dieses sich auf eine szientistische Wissenschaftsauffassung gründet – eine Wissenschaftsauffassung, die keine Wahrheitsvoraussetzung einer »objektfernen« Theorie¹¹ mehr gelten läßt. In dem – ebenfalls verfahrensbetonten – poststrukturalistischen Paradigma Derridas wiederum geht die Verpflichtung auf das Verfahren der Dekonstruktion unmittelbar hervor aus der erkenntnistheoretischen Voraussetzung der Nicht-Identität von Signifikanten und Signifikaten bzw. der Nicht-Referentialität der Signifikate.¹²

Literaturwissenschaftler, die dem strukturalistischen Paradigma folgten, beschäftigten sich vorzugsweise mit kunstliterarischen Texten, die werkimmanente Interpretation tat dies ausschließlich. Während der Strukturalismus aber über ausgewiesene (wenngleich nicht mehr unbestrittene) Differenzkriterien zur Merkmalsbestimmung von kunstliterarischen Texten verfügt, die es erlauben (jedoch nicht erfordern), das Erkenntnisinteresse auf solche Texte zu fokussieren, wird die Möglichkeit der kategorialen Unterscheidung von kunstliterarischen und expositorischen oder pragmatischen Texten in Derridas Begriff der *écriture* prinzipiell negiert. (Wenngleich die dekonstruktivistische Praxis ebenfalls kunstliterarische Texte bevorzugt hat.) Paradigmen können also in ihrer Grundorientierung übereinstimmen, dann aber nicht nur in ihrer Gegenstandsauffassung auseinandergelien, sondern schon im Hinblick auf ihre erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, ihre die Gegenstandsauffassung bestimmenden Axiome sich als inkompatibel erweisen. Dementsprechend schließen dann auch ein struktu-

realistisches (Textstrukturen als Bedeutungssysteme analysierendes) oder hermeneutisches (auf Sinnverstehen gerichtetes) und ein dekonstruktivistisches (Sinnszuschreibungen aufschiebendes) Verfahren einander aus. Alle Paradigmen, mit denen die Literaturwissenschaft arbeitet oder gearbeitet hat, reflektieren – wie immer sie deren Gegenstand bestimmen mögen – jedoch in irgendeiner Weise auf (Schrift-) Texte. Auf Grund dieses gemeinsamen Bezugspunkts lassen sich die Ergebnisse unterschiedlicher paradigmatischer Untersuchungen dennoch in bestimmten Fällen aneinander anschließen oder aufeinander beziehen. So kann man etwa die rezeptionsgeschichtliche Untersuchung eines Textes möglicherweise an die Strukturanalyse desselben Textes anschließen und die in verschiedenen Perspektiven gewonnenen Untersuchungsergebnisse zusammenführen.¹³ Manchmal – so in dem disziplinübergreifenden Strukturalismus – ist auch ein Perspektivenwechsel innerhalb ein und desselben Paradigmas möglich. Man kann, wie es häufig geschehen ist, Strukturanalysen von Romantexten des bürgerlichen Zeitalters zu Analysen der Gesellschafts- und Kommunikationsstrukturen dieser Epoche in Beziehung setzen. Diese Mehrfachperspektivierung kann zu Erkenntnissen führen, die keine monoperspektivische Untersuchung zu erbringen vermag, selbst wenn sie – wie im Beispiel des Vergleichs von Text- und Gesellschaftsstrukturen – nur in der Feststellung von Analogien bestehen, und die Frage nach deren Vermittlung offen bleibt. Ein methodischer Perspektiven- bzw. Paradigmenwechsel im Forschungsprozeß erweist sich oft also auch dann als sinnvoll, wenn die Synthetisierung der Forschungsergebnisse mißlingt oder als unmöglich erscheint. Daher kann man auch die Art der Mehrfachperspektivierung – der Zusammenführung systematischer und historischer Aspekte – gelten lassen, die die konventionellen ›komplexen‹ Literaturgeschichten bieten, indem sie – einer Lesererwartung entsprechend – zum Beispiel sozialgeschichtliche und literatursoziologische Informationen, Abrisse der Gattungsentwicklung, Autorenbiographien und Textanalysen bzw. Werkinterpretationen usw. in eine zusammenhängende Geschichtserzählung einbinden. Man muß sich nur darüber im klaren sein, daß die kognitive Synthese, die diese Literaturgeschichten zu enthalten scheinen, nichts anderes als eine erzähltechnisch erzeugte Täuschung ist.

Die Anerkennung des Paradigmenwechsels als eines geeigneten literaturwissenschaftlichen Verfahrens, um eine komplexe Sicht auf den Forschungsgegenstand zu erlangen, impliziert die prinzipielle Gleichberechtigung der Paradigmen und damit die prinzipielle Gleichrangigkeit der Perspektiven. Die Praxis zeigt zwar, daß selbst in literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die – wie die Literaturgeschichten – auf eine Mehrfachperspektivierung ausgehen, in der Regel ein sozial-, ideen- bzw. gattungsgeschichtliches oder irgendein anderes Erkenntnisinteresse und damit eine bestimmte Einzelperspektive dominiert; dennoch müssen die meisten Literaturforscher sich heute wohl der Tatsache

bewußt sein, daß eine solche willkürliche Hierarchisierung der Gesichtspunkte keine kognitive Synthese begründen kann. Die Attraktivität der kulturwissenschaftlichen Orientierung der Literaturwissenschaft rührt wahrscheinlich nicht zuletzt daher, daß eine Reflexionsebene eingeführt werden kann, die – als eine kulturtheoretische bzw. kulturphilosophische – definitiv über den Reflexionsebenen der verschiedenen Paradigmen situiert ist. Auf diese Ebene scheint sich das in den letzten Jahren wieder stärker gewordene geisteswissenschaftliche Synthetisierungsstreben zu verlagern.

In den Naturwissenschaften geht, folgt man Thomas S. Kuhn, ein neues Paradigma in der Regel aus einer innovativen Theorie hervor, die auf Entdeckungen reflektiert, die die Axiome des alten widerlegen oder in ihrem Geltungsbereich einschränken – kurz: für die die Erklärungsmuster des alten nicht mehr ausreichen. Das alte Paradigma ist nicht mehr haltbar, sobald eine Theorie vorhanden ist, die ein weiterreichendes Erklärungsmuster anbietet. Das aus dieser Theorie hervorgehende neue tritt dann an seine Stelle. Zwar haben auch die Naturwissenschaften damit zu tun, daß Paradigmen über größere Zeiträume nebeneinander bestehen. Das ist vor allem dann der Fall, wenn die Paradigmen auf theoretisch bislang nicht zu vereinbarenden Forschungsergebnissen basieren, die in der *scientific community* gleichermaßen den Status wissenschaftlicher Tatsachen erlangt haben und diesen Status weiter behaupten können.¹⁴ Fällt diese Bedingung weg, tritt hier aber doch wohl meist der von Kuhn verabsolutierte Fall des Paradigmenwechsels ein, in dem das alte Paradigma – und das heißt oft auch: die gesamte mit ihm gegebene Gegenstandsauffassung – außer Kraft gesetzt wird. In den Geisteswissenschaften hingegen bestehen Innovationen, die einen paradigmatischen Anspruch erheben, meist nur in einer Neuperspektivierung, die zwar auch die Gegenstandsauffassung verändern kann, damit jedoch andere Perspektiven, unter denen der Gegenstand anders oder vielmehr ein anderer Gegenstand ins Blickfeld kommt, nicht wirklich zu entwerfen, sondern lediglich zu relativieren vermag. Dennoch tritt das neue auch hier stets mit einem Überlegenheits-, wenn nicht einem – zumindest indirekten – Alleingültigkeitsanspruch auf – wie etwa das dekonstruktivistische, indem es die Unhaltbarkeit aller die Möglichkeit der Sinnzuschreibung von Texten voraussetzenden literaturwissenschaftlichen Paradigmen impliziert. Dieser Überlegenheits- bzw. Alleingültigkeitsanspruch kann sich allerdings nicht wie in den Naturwissenschaften auf Argumente mit der Geltung von Tatsachenerkenntnissen stützen, sondern läßt sich letzten Endes nur philosophisch begründen – im Fall des Dekonstruktivismus zum Beispiel mit dem erkenntnistheoretischen Axiom der ›différance‹ bzw. ›dissémination‹.

Selbstverständlich sind neue Paradigmen auch in den Geisteswissenschaften mit Entdeckungen verbunden gewesen. Dazu zähle ich den Aufweis der Analogien zwischen bestimmten Textstrukturen und bestimmten Gesellschaftsstruk-

turen unter dem strukturalistischen Paradigma ebenso wie die neuen Erkenntnisse, die der Strukturalismus vor allem auf komparatistischem Gebiet erbracht hat, Ergebnisse der Rezeptions- und Wirkungsforschung, ideologiekritischer und diskursanalytischer Untersuchungen – man kann wohl sagen, daß bisher noch jedes literaturwissenschaftliche Paradigma auch zu irgendwelchen neuen Einsichten geführt hat: Man sieht unter der neuen Perspektive etwas, das man bisher nicht oder so noch nicht gesehen hat und das nun als der ›blinde Fleck‹ des Paradigmas erkennbar wird, dem sich das neue entgegensetzt. Dessen Attraktivität liegt zweifellos also auch in den von ihm gebotenen Erkenntnischancen. Wichtiger für seine Durchsetzung scheint mir jedoch der philosophische Hintergrund seiner Axiome oder – weiter gefaßt – das Zeitbewußtsein zu sein, in dem ein neues geisteswissenschaftliches Paradigma entsteht. Der Erfolg von Sozialgeschichte und Ideologiekritik fiel in eine Zeit, in der verschiedene Spielarten des Marxismus in den intellektuellen Milieus der westeuropäischen Länder Konjunktur hatten. Der Strukturalismus fand Eingang in die Literaturwissenschaft, als das Streben nach deren ›Verwissenschaftlichung‹ eine wachsende Zahl der Fachvertreter erfüllte. Und die poststrukturalistischen Paradigmen entsprachen einem Bewußtsein, dem alle einstigen Gewißheiten zweifelhaft geworden waren und das von Identitätskrisen, Mißtrauen gegenüber allem totalisierenden Denken und Utopieverlust geprägt war. Man wird also sagen können, daß der Erfolg eines neuen geisteswissenschaftlichen Paradigmas wesentlich davon abhängt, wie groß der Anteil der Fachvertreter ist, deren Wissenschaftsauffassung, philosophischer Orientierung und allgemeiner Lebenseinstellung es entgegenkommt. Auf diejenigen, die das Paradigma dank solcher Konvergenz mit eigenen Orientierungen und Einstellungen aufgreifen, wirken seine Axiome offensichtlich mit annähernd der gleichen Überzeugungskraft, wie wenn sie auf Forschungsergebnissen vom Status einer wissenschaftlichen Tatsachenerkenntnis basierten.

Der Überlegenheits- bzw. Alleingültigkeitsanspruch für das neue Paradigma, den seine Promotoren erheben, ist daher nicht einfach aus deren Durchsetzungswillen zu erklären, obwohl das Ins-Extrem-Gehen, das Auf-die-Spitze-Treiben zu jeder Durchsetzungsstrategie gehört. Wer eine neue Perspektive anbietet und dabei gleich einräumt, man könne den Gegenstand auch anders sehen, wird wenig Aufmerksamkeit erregen. Natürlich darf man niemandem, der seine These nicht selbst relativiert, unterstellen, daß er sie nur aus strategischen Gründen absolut gesetzt hat. Immer wieder zu beobachten ist jedoch, daß die Zahl derer, die an der absoluten Geltung ihres Paradigmas festhalten, rapide abnimmt, sobald das nächste auf der Bildfläche erscheint – ein Prozeß, der noch dadurch beschleunigt werden kann, daß – wie es in den letzten drei Jahrzehnten geschah – in dichter Folge Paradigmen aufkommen, die in ihren epistemologischen Voraussetzungen alle der gleichen in den intellektuellen Milieus der

Zeit verbreiteten Bewußtseins- und Gefühlslage entsprechen. So ist von den Anhängerschaften der in diesen Jahrzehnten verwendeten Paradigmen jeweils nur ein ›harter Kern‹ auf die These fixiert geblieben, daß der Autor bloß eine Funktion des Diskurses bzw. daß ›gender‹ nur ein ideologisches Konstrukt sei, ein Textsinn grundsätzlich nicht ermittelt werden könne oder die gesamte menschliche Kultur auf der Entwicklung der Militärtechnik beruhe. Ein wesentlich größerer Teil ist – dem Methodentrend folgend – durch die Paradigmen hindurchgewandert und hat auf dieser Wanderung von jedem etwas als ›relative Wahrheit‹ mitgenommen. Für die meisten Literaturwissenschaftler, die seit den neunziger Jahren die kulturwissenschaftliche Richtung eingeschlagen haben, ist aus der Foucaultschen These von der Autorfunktion ein wichtiges Korrektiv der traditionell individualistischen Autor-Auffassung und aus der feministischen Auffassung vom Konstruktcharakter von ›Gender‹ ein Wissen um die ideologische Komponente in der Bestimmung der Geschlechterrollen geworden, und von der Dekonstruktion ist ihnen, wenn nicht mehr, dann doch zumindest die Schärfung des Problembewußtseins im Hinblick auf die hermeneutischen Verfahren geblieben. Die kulturwissenschaftliche Paradigmatik, zu deren Prinzipien die Mehrfachperspektivierung gehört, kann jedenfalls keinen Absolutheitsanspruch eines Einzelparadigmas gelten lassen. Aber sie schließt nicht die Möglichkeit aus, mit einem Diskurskonzept oder einem Konzept von Dekonstruktion unter ihr zu arbeiten.

Daß Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft allerdings imstande sein könnte, die Neigung der Geisteswissenschaftler zum Paradigmenwechsel zu verringern, halte ich für wenig wahrscheinlich. Denn hierbei kommen auch wissenschaftssoziologische Momente ins Spiel. Wissenschaftler wetteifern um Anerkennung und Reputation in ihrer Disziplin und womöglich über deren Grenzen hinaus. Wer Anerkennung will, muß die Aufmerksamkeit der *scientific community* auf sich lenken. Das gelingt am ehesten mit der Präsentation von Innovationsleistungen. Da als Innovationen in den Geisteswissenschaften aber, wie schon gesagt, vor allem Neuperspektivierungen wahrgenommen werden, gehen die theoretischen Anstrengungen der Wissenschaftler vielfach in diese Richtung. Tatsächlich erzielen hier diejenigen, denen es gelingt, einer neuen Perspektive paradigmatische Geltung zu verschaffen, auch den größten Reputationsgewinn. Gelingen kann es aber nur, wenn mindestens bei einem Teil der ›ausgewiesenen‹ Fachvertreter die Aufnahmebereitschaft für die neue Sehweise vorhanden ist. Diese Fachvertreter übernehmen, indem sie in der betreffenden Disziplin als ›Multiplikatoren‹ fungieren, eine Vorkämpferrolle für das Neue, in der sie dann zumindest bei der nachwachsenden Wissenschaftler-Generation, auf die es ankommt, ebenfalls an Ansehen gewinnen können. Den jungen Wissenschaftlern wiederum, deren Aufgeschlossenheit allem Neuen gegenüber nicht abgewertet werden soll, verhilft die Übernahme des neuen Paradigmas zu der

Überzeugung, auf der ›Höhe der Zeit‹ und ihren Mitbewerbern voraus zu sein. Wachsender Legitimations- und Konkurrenzdruck haben nun in den Geisteswissenschaften das Bestreben, sich durch Innovationen auszuweisen, noch verstärkt und damit zweifellos zu der Beschleunigung des Paradigmenwechsels beigetragen, der Kritiker des zeitgenössischen Wissenschaftsbetriebs zum Vergleich mit dem Wechsel der Kleidermoden provoziert hat. Ein Ende wäre wohl – seine Haltbarkeit vorausgesetzt – auch unter dem Dach der Kulturwissenschaft nicht abzusehen.

Nimmt ein neues Paradigma seinen Weg zwar meist über wissenschaftliche Schulen, das heißt über die Anhänger, die das Neue praktizierende Fachvertreter um sich versammelt haben, so bilden diese ›Schulen‹ zugleich auch ein retardierendes Moment in diesem Prozeß. Wissenschaftliche Schulen sind nach den Namen ihrer Begründer oder nach dem Paradigma benannt, dessen Proliferation von ihnen betrieben wurde. Im zweiten Fall läßt sich dafür oft ebenfalls ein Personennamen einsetzen. Sie heißen Schulen, weil sie auf einem Lehrer-Schüler-Verhältnis basieren, und sie bestanden früher oft über Jahrzehnte, wenn ein charismatischer Lehrer Generationen von Schülern an sich band und seine Autorität diese manchmal noch über seinen Tod hinaus zusammenzuhalten vermochte.¹⁵ Wengleich Schulen heute keinen so langen Bestand mehr haben, kann eine starke persönliche Bindung den Schülern, die den Paradigmenwechsel als Verrat an ihrem Lehrer empfinden, immer noch eine Neuorientierung erschweren. Es kommt häufig vor, daß mehr als eine Schule in einer Disziplin ein bestimmtes Paradigma vertritt. Schulen können nämlich, selbst wenn sie sich ein und demselben der großen geisteswissenschaftlichen Paradigmen zuordnen lassen, in ihrem Selbstverständnis scharf gegeneinander abgegrenzt sein, weil ihre Lehrer verschiedene Seiten dieses Paradigmas akzentuieren. Außenstehende gewinnen dann leicht den Eindruck, daß die gegenseitige Abgrenzung weniger den für sie oft kaum ins Gewicht fallenden realen Auffassungs- und Verfahrensunterschieden geschuldet ist als dem in solchen Schulen entstehenden *esprit de corps*. Schließlich wirken schulbildend in ihrer Disziplin kurzzeitig manchmal auch Wissenschaftler, deren Konzeption keine über ihren unmittelbaren Schülerkreis hinausreichende paradigmatische Geltung erlangt.¹⁶

Die meisten in Deutschland vorgelegten Studien – meine eigenen eingeschlossen – widmen sich immer noch der deutschsprachigen Literaturwissenschaft und hierbei wiederum hauptsächlich der Wissenschaft von der deutschen Literatur. Diese zu allererst pragmatisch motivierte Einschränkung ist in bezug auf die Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs auch sachlich zu begründen – mit dem Gewicht der nationalen Traditionen der Forschungsausrichtung und der Wissenschaftsorganisation wie auch mit den Einwirkungen national bestimmter externer Faktoren, die die Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft einen Verlauf nehmen lassen, der sich nicht nur mit dem

der französischen oder angloamerikanischen Literaturwissenschaft nicht synchronisieren läßt, sondern auch nicht einfach unter dem Gesichtspunkt der Phasenverschiebung beschrieben werden kann. Angesichts der zunehmenden Internationalisierung der Wissenschaftsentwicklung, der fortschreitenden Globalisierung der Paradigmenwechsel seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist ein solches Verfahren jedoch zumindest für die Folgezeit kaum noch zu rechtfertigen.

Den Diskursbegriff beziehe ich einerseits auf die paradigmatische Ebene, das heißt, ich spreche von diskurstheoretischen bzw. diskursanalytischen Paradigmen. Andererseits unterscheide ich in bezug auf deren sprachliche Seite auch den Paradigmen zuzuordnende Diskurse, projiziere den Begriff also auf die von Kuhn so genannten ›Sondersprachen‹, die auch »verschiedene kognitive Positionen ausdrücken«.¹⁷ Daß dieser Sprachgebrauch, der die Möglichkeit eines Nebeneinanders von verschiedenen Diskursen innerhalb eines Wissens- resp. Sachgebiets voraussetzt, dem Begriffsverständnis der meisten an Foucault anschließenden Diskurstheoretiker zuwiderläuft, liegt auf der Hand¹⁸: Dennoch gehe auch ich davon aus, daß über den an sich inkommensurablen – aufeinanderfolgenden oder nebeneinander herlaufenden – paradigmatischen Diskursen angesichts der Gemeinsamkeiten in ihrem Sachbezug auch ein Diskurs der Literaturwissenschaft konstruiert und einem juristischen oder medizinischen Diskurs gegenübergestellt werden kann: Alle literaturwissenschaftlichen Fachdiskurse beziehen sich auf ›Literatur‹, wobei die unterschiedlich zentrierten Bedeutungsfelder der ihnen zugrunde liegenden Literaturbegriffe sich zumindest überlappen. Dem Konstrukt dieses allgemeinen literaturwissenschaftlichen Diskurses käme dann wahrscheinlich ein Diskurs am nächsten, wie ihn die synkretistische Paradigmenauflösung als auch der programmatische Paradigmenwechsel im Sinne der Mehrfachperspektivierung generieren.

Fachgeschichtliche Studien gehen in der Regel immer noch von der als selbständige universitäre Disziplin bzw. als Teilfach der Philologien institutionalisierten Literaturwissenschaft aus, in der sich der wissenschaftliche Umgang mit künstlerischer Literatur nach wie vor konzentriert. Zweifellos ist der Untersuchungsgegenstand mit einer Systemauffassung stringenter zu konturieren, die die gesamte außerdisziplinäre Beschäftigung mit Literatur in die ›Umwelt‹ der institutionalisierten Literaturwissenschaft verweist. Dieser Vorgang ist auch sinnvoll, wenn sich das Hauptaugenmerk durchgehend auf ein soziales System ›Literaturwissenschaft‹ richtet. Andererseits haben auch nach der Ausdifferenzierung der Geisteswissenschaften auch Vertreter anderer Fächer über Literatur gearbeitet und verlagert sich heute diese Arbeit teilweise in neue Fächer integrativen bzw. interdisziplinären Zuschnitts wie Kultur- und Medienwissenschaften. Vor allem aber wurde auf den Gebieten der Literaturgeschichtsschreibung, der

Biographik, wie auch der literaturkritischen und literaturtheoretischen Problem-
erörterung ein gewichtiger Teil der Arbeit überhaupt außerhalb des akademi-
schen Bereichs geleistet. In den einschlägigen Veröffentlichungen, die auf Grund
ihres essayistischen Charakters von den akademischen Darbietungsweisen ab-
wichen, kam ein anderer Wissenschaftsstil zum Vorschein. Einen Begriff von
wissenschaftlicher Literatur oder einen Diskurs der Literaturwissenschaft zu
konstruieren, aus dem diese Texte herausfallen, hielt ich allerdings nicht nur
deswegen für fragwürdig, weil in ihnen – vor allem in der ersten Hälfte des 20.
Jahrhunderts – vielfach Probleme zur Sprache gebracht und Lösungswege an-
gebahnt wurden, auf die die institutionalisierte Literaturwissenschaft erst spä-
ter gekommen ist, sondern auch weil dieser andere Wissenschaftsstil inzwi-
schen längst auch in ihr Platz gegriffen hat. Lediglich wenn es sich darum
handelte, die Eigenarten dieses anderen Wissenschaftsstils herauszuarbeiten,
schien es mir gerechtfertigt, dem ›methodischen‹ einen ›essayistischen‹ Dis-
kurs der Literaturwissenschaft gegenüberzustellen. Generell als nützlicher er-
weisen dürfte sich für die Wissenschaftsgeschichtsschreibung aber wohl die
Konstruktion von paradigmatischen Diskursen, die über die Disziplinengrenzen
hinweggehen können. Tatsächlich waren ja auch die Verständigungsschwierig-
keiten etwa zwischen strukturalistisch denkenden Linguisten und Ethnologen
– ungeachtet ihrer unterschiedlichen Objektbereiche – in der Regel geringer
als die zwischen Vertretern ein und derselben Disziplin, die unterschiedlichen
Paradigmen folgten, also etwa zwischen werkimmanent und diskursanalytisch
operierenden Literaturwissenschaftlern.¹⁹

Paradigmatische Diskurse haben eine eigene Sprache. Wer mitreden will,
muß sie lernen und übernimmt mit der dem Paradigma eignenden Terminolo-
gie²⁰ auch die kognitiven Positionen, auf denen es basiert, sein allgemeines
Erkenntnisinteresse und – so weit wie von ihm vorgegeben – die Aufgabenstel-
lung und das Verfahren. Insofern als alle diese Vorgaben auch von diskurs-
regulierender Bedeutung sind, wären paradigmatische Diskurse als exempla-
risch für die Macht einer überpersönlichen Redeordnung anzusehen: Festge-
legt ist nicht nur, welche Aussagen im Rahmen eines solchen Diskurses mög-
lich sind, sondern auch, wie sie zu machen sind. Wissenschaftssoziologisch be-
trachtet, bedeutet das: Die Einhaltung der Diskursregeln entscheidet über die
Zugehörigkeit zu einer wissenschaftlichen Gemeinschaft. Schon dem Sprachge-
brauch eines Redners ist abzulesen, ›wes Geistes Kind‹ er ist. Denn wer etwa
von ›Interpretationen‹ statt von ›Lektüren‹, von ›Sinn‹ statt von ›Sinnpotentialen‹
bzw. ›Sinneffekten‹ spricht, gibt zu erkennen, daß er allen poststrukturalistischen
Paradigmen gemeinsame Prämissen und Axiome negiert oder ignoriert.

Bleibt die Frage nach dem Verhältnis dieses Paradigmen- und Diskursverständ-
nisses zu einem Begriff des Wissenschaftsstils, wie ich ihn im vorhergehenden

verwendet habe. Es könnte auch gefragt werden, was mich dazu bewogen hat, in meine Überlegungen einen stiltypologischen Ansatz ähnlich dem Ludwik Flecks²¹ einzuschalten. Aus dem Zusammenhang sollte ersichtlich geworden sein, daß ich den Stilbegriff prinzipiell – wie Fleck seinen ›Denkstil‹ – auf den gesamten für eine wissenschaftliche Gemeinschaft charakteristischen Umgang mit dem Forschungsgegenstand beziehe, sein Bedeutungszentrum aber in den in der Gemeinschaft üblichen Reflexions- und Verfahrensweisen sehe.²² In dem konkreten Fall nehme ich die Problemdarstellung, den essayistischen Diskurs also, gewissermaßen als Verlaufsprotokoll des Reflexionsprozesses – als den literarischen Niederschlag eines nicht auf die logische Schlußfolgerung festgelegten, ›diskontinuierlichen‹, intuitiv-experimentellen und assoziativen Denkens. Bei einem großen Teil der essayistischen Abhandlungen geisteswissenschaftlicher Probleme kann man das wohl auch tun. Umgekehrt fällt es nicht schwer, zu wissenschaftlichen, logisch-empiristischen Reflexions- und Verfahrensweisen in der wissenschaftlichen Literatur darstellungstilistische Entsprechungen zu finden. Generell wird von einer grundsätzlichen Konvergenz des Reflexionsprozesses mit der Präsentation seiner Ergebnisse wohl aber weder da noch dort die Rede sein können. Schon Fleck war sich darüber im klaren, daß den ›Denkstil‹ nur »eventuell« ein »technischer und literarischer Stil des Wissenssystems« begleitet. Hier handelte es sich jedoch gerade um diese Eventualität, bei der mir die Einschaltung eines anderen Denkansatzes – ein Perspektivenwechsel – angebracht schien, um eine Sache zur Sprache zu bringen, die sich weder paradigmennoch diskurstheoretisch extrapolieren läßt, wo doch die poststrukturalistischen Paradigmen, das diskursanalytische eingeschlossen, größtenteils in essayistischer Form entwickelt wurden und diese Form dort paradigmatisch begründet ist: Ich muß die Perspektive wechseln, wenn es darum geht, den Blick auf das Verhältnis von Denk- und Darstellungsform zu fokussieren.

In Paradigmen- und Diskurstheorien haben Stilbegriffe eigentlich keinen Platz. Flecks ›Denkstil‹ schon deswegen nicht, weil diese Theorien für ihre Begriffe den Platz beanspruchen, den er besetzt.²³ Sowohl dieser Stilbegriff wie auch die meisten der auf Kuhn zurückgehenden Paradigmenbegriffe sind darauf angelegt, den gesamten Vorgang der Wissenschaft zu charakterisieren. Foucaults Diskursbegriff ist noch weiter gespannt und bezieht sich auf den gesamten in der Gesellschaft stattfindenden Prozeß der Wissensbildung und des Wissenstransports. Solche ›Pauschalbegriffe‹ verlangen, wenn sie nicht völlig verschwimmen sollen, um so gebieterischer nach einer klaren Strukturierung, das heißt auch Hierarchisierung ihrer inhaltlichen Bestimmungen, je weiter sie extensional ausgreifen. Sie tendieren, auch wenn diese Hierarchisierung in den Explikationen ihrer Begründer so nicht gegeben ist²⁴, folglich dazu, den wissenschaftlichen Gesamtvorgang den für die Begriffsbildung als konstitutiv gedachten Bestimmungen zu unterstellen und damit eine Perspektive vorzuge-

ben, unter der andere Aspekte des Referenzobjekts nur noch als Randerscheinungen wahrzunehmen sind oder völlig aus dem Gesichtsfeld verschwinden.

In welchem Sinne ich in wissenschaftshistoriographischen Zusammenhängen von Diskursen spreche, wurde im vorhergehenden erläutert. Dort habe ich auch den theoretisch und axiomatisch bestimmten, jedoch auf die Ebene konkurrierender Denk- und Handlungsmuster herabgestuften Paradigmenbegriff beschrieben, für den ich plädiere. Korrelativ zu ihm wäre ein sein Bedeutungsfeld überlappender Begriff des Wissenschaftsstils, der die methodischen und formalen Aspekte wissenschaftlicher Reflexions- und Kommunikationsprozesse akzentuiert, ohne deren theoretischen Ansatz und soziokulturelle Basis auszublenken. Ein so oder anders diversifiziertes, den Perspektivenwechsel einberechnendes Begriffsinstrumentarium, für das ›Paradigma‹, ›Diskurs‹ oder ›Stilk‹ hier nur als Beispiele stehen, kann, denke ich, für die wissenschaftshistoriographische Arbeit mehr leisten als alle Versuche, sie auf *einen* Begriff zu bringen.

Anmerkungen

- 1 Thomas S. Kuhn hat zu dem Vorwurf, daß er in seinem Buch *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) den Ausdruck ›Paradigma‹ in verschiedenen Bedeutungen gebrauche, mehrfach Stellung genommen, so in seinem Aufsatz *Second Thoughts on Paradigms* (1974, auf der Grundlage eines Vortrags von 1969), in *Reflections on my Critics* (Beitrag zu dem von Imre Lakatos und Alan Musgrave herausgegebenen Band *Criticism and the Growth of Knowledge*, 1970) und in dem Postscriptum zur zweiten Auflage seines Buches (1970). In dem erstgenannten Aufsatz erklärt er, daß er den Ausdruck »in enger Nachbarschaft« zu dem Begriff der wissenschaftlichen Gemeinschaft eingeführt habe: »Ein Paradigma ist das, was den Mitgliedern einer wissenschaftlichen Gemeinschaft, und nur ihnen, gemeinsam ist. Umgekehrt macht der Besitz eines gemeinsamen Paradigmas aus einer Gruppe sonst unverbundener Menschen eine wissenschaftliche Gemeinschaft.« Das sei »eine der beiden Hauptbedeutungen, in denen der Ausdruck in dem Buch gebraucht wird«, den er aber nun – weil es »weniger Verwirrung stiften« dürfte – durch die Bezeichnung »disziplinäre Matrix« ersetzen wolle: »Disziplinär, weil sie der gemeinsame Besitz der Vertreter einer Fachdisziplin ist; ›Matrix‹, weil sie aus Elementen verschiedener Art besteht, die alle genauer angegeben werden müssen. Zu den Bestandteilen der disziplinären Matrix gehören alle oder die meisten Gegenstände von Gruppenfestlegungen, die im Buch als Paradigmen, Teile von Paradigmen oder als paradigmatisch bezeichnet werden.« Als von besonderer Bedeutung für die »Erkenntnisfunktion der Gruppe« nennt Kuhn in diesem Zusammenhang »symbolische Verallgemeinerungen, Modelle und Musterbeispiele«. Den Ausdruck ›Musterbeispiel‹ (engl. *exemplar*) schlägt er als neuen Namen »für die zweite und grundlegendere Bedeutung« vor, in der der Ausdruck ›Paradigma‹ in seinem Buch verwendet wird. – Vgl. Thomas S. Kuhn: *Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigmas*, in: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt/Main 1978, S. 390 und 391 f.
- 2 Vgl. Klaus Weimar: *Die Begründung der Literaturwissenschaft*, in: Jörg Schönert (Hg.): *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 149. –

Kuhn hat allerdings in dem oben zitierten Aufsatz (s. Anm. 1, S. 416) davon Abstand genommen, den Begriff des Paradigmas zur »Unterscheidung früherer und späterer Phasen in der Entwicklung einer Wissenschaft« zu verwenden: »Während der in meinem Buch so genannten »vor-paradigmatischen Periode« zerfallen die Vertreter einer Wissenschaft in eine Anzahl konkurrierender Schulen, die alle auf dem gleichen Sachgebiet Autorität beanspruchen, es aber auf ganz verschiedene Weise angehen. Diesem Entwicklungsstadium folgt ein verhältnismäßig rascher Übergang, gewöhnlich im Anschluß an eine bedeutende wissenschaftliche Leistung, in die sogenannte »nach-paradigmatische Periode«, in der alle oder die meisten Schulen verschwunden sind, so daß sich die Mitglieder der verbleibenden Gemeinschaft fachlich wesentlich wirkungsvoller betätigen können. Diesen Ablauf halte ich immer noch für typisch und bedeutungsvoll, doch man kann ihn ohne Bezugnahme auf das erste Auftreten eines Paradigmas diskutieren. Was auch immer Paradigmen sein mögen, sie sind jeder wissenschaftlichen Gemeinschaft eigen, auch den Schulen der sogenannten »vor-paradigmatischen Periode.« – Inzwischen wird Kuhns These von der Monoparadigmatik »normaler« Wissenschaft grundsätzlich in Frage gestellt. Es wird darauf hingewiesen, daß man in den meisten wissenschaftlichen Disziplinen, ausgenommen gewisse Teilgebiete der Physik, Chemie und Biologie, »eine langfristig anhaltende Koexistenz von mehreren rivalisierenden Paradigmen« vorfindet und es daher »höchst unplausibel« wäre, »alle diese Wissenschaften als noch im historischen Frühstadium befindlich zu erklären.« Vielmehr liege es nahe, diesen Zustand »als den Normalitätszustand dieser Disziplinen aufzufassen«. Vgl. Gerhard Schurz, Paul Weingartner (Hg.): *Koexistenz rivalisierender Paradigmen. Eine post-kuhnsche Bestandsaufnahme zur Struktur gegenwärtiger Wissenschaft*, Opladen–Wiesbaden 1998, S. VII und S. 2.

- 3 Zum Programm der Mehrfachperspektivierung im Sinne eines »reflektierten Synkretismus«: vgl. Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser: *Kulturwissenschaftliche Ansätze in den Literaturwissenschaften*, in: Friedrich Jaeger, Jürgen Straub (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2, Stuttgart–Weimar 2004.
- 4 Vgl. Gerhard Schurz: *Koexistenzweisen rivalisierender Paradigmen. Eine begriffsklärende und problemtypologisierende Studie*, in: Schurz/Weingartner: *Koexistenz rivalisierender Paradigmen*. – Schurz schlägt vor, Paradigmen als kognitive Systeme aufzufassen, die eine theoretische, eine empirische, eine methodologische und eine programmatische Komponente enthalten. Die theoretische Komponente faßt er nicht als eine ausgeformte Theorie, sondern lediglich als einen »Theoriekern«, der »charakteristische *Gesetzhypothesen* von allgemeiner und zumeist theoretischer Natur« sowie »*Modellvorstellungen*« enthält, »die einen *ontologischen Rahmen* zur Verfügung stellen« und »*Analogien* für mögliche Expansionen der Theorie in neue *Anwendungsfelder* liefern«. In den Theoriekern fließen nach Schurz' Systematik »still-schweigend« weitere Subkomponenten ein, wie zum Beispiel das Begriffssystem (»die in der Theorie verwendeten sprachlichen Symbole«) und die »behaupteten *Sätze*, d.h. Axiome bzw. Gesetzesbehauptungen der Theorie«. Die empirische Komponente besteht für ihn aus den »*Musterbeispielen* aus erfolgreichen und anerkannten Erklärungsleistungen«. Unter der methodologischen Komponente werden drei Subkomponenten subsumiert: die methodische Komponente (»besteht aus Regeln und Devisen darüber, wie der Forschungsgegenstand zu untersuchen ist«), die epistemologische Komponente (»besteht aus dabei einfließenden erkenntnistheoretischen Annahmen«) und die normative Komponente (»enthält Annahmen darüber, welches Forschungs*interesse* dabei verfolgt wird«). Die programmatische Kompo-

te wird mit einem Forschungsprogramm identifiziert, das heißt »einem weitgehend noch uneingelösten *Versprechen* sowie einer damit einhergehenden *Hoffnung*, bei fortgesetzter Arbeit alle Phänomene einer sehr umfassenden *Phänomenenklasse* erfolgreich erklären zu können«. Zur methodologischen Komponente bemerkt Schurz, daß mit ihr »ein Paradigma neben einem fachspezifischen auch einen »metawissenschaftlichen«, philosophischen und normativen, insofern implizit »weltanschaulichen« Anteil« erhält. – Jedenfalls in bezug auf die Sozial- und Geisteswissenschaften hätte ich dazu anzumerken, daß ein »weltanschaulicher Anteil« schon in den Axiomen enthalten sein kann.

5 Ebd., S. 17.

6 Christoph Reinfandt: [Artikel] *Kommunikation, literarische*, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart-Weimar 1998, S. 271.

7 Klaus Weimar: *Literaturwissenschaftliche Konzeption und politisches Engagement*, in: Holger Dainat, Lutz Danneberg (Hg.): *Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus*, Tübingen 2003, S. 272 f.

8 Ebd.

9 Als Begriffe, die den »programmatischen *Anwendungsbereich* eines Paradigmas« bezeichnen, wären sie in Schurz' Systematik der programmatischen Komponente desselben zuzurechnen.

10 Vgl. Michael Titzmann: [Artikel] *Strukturalismus*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin-New York 2003, S. 236.

11 Ebd.

12 Schurz, der eine Hierarchisierung der Paradigmen vornimmt, konstruiert »Superparadigmen«, »worin sich Paradigmen niedrigerer Ordnung sozusagen »einlagern« und sich zu Familien gruppieren«. Der »Einteilungsgesichtspunkt« liegt für ihn »allein auf der methodologischen Ebene« (*Koexistenzweisen rivalisierender Paradigmen*, S. 20 f.), was nicht verwundert, wenn er auch den »metawissenschaftlichen«, philosophischen und normativen Anteil des Paradigmas dort ansiedelt. Seine Systematik auf die Geisteswissenschaften angewandt, wären Geistesgeschichte, Marxismus, Strukturalismus, empirische Literaturwissenschaft und Poststrukturalismus, aber auch »Hermeneutik« (?), als solche »familienbildenden« Superparadigmen anzusehen. Die in den Geisteswissenschaften besonders heftige Konkurrenz von Superparadigmen, »die unterschiedliche normative Annahmen über die jeweils wichtigen Probleme und/oder Erkenntnisziele besitzen«, führt nach seiner Auffassung zu einer »Art von »Inkommensurabilität« [..], die viel schwerer mit rational-argumentativen Vergleichen zu überbrücken ist« als in den Naturwissenschaften: »[..] die Gefahr einer destruktiven, primär in ideologischen Konfrontationen bestehenden Konkurrenz ist ungleich größer.«

13 Schurz, für den es sich dabei um einen Fall von »empirischer Paradigmenkooperation« handeln würde, bemerkt, daß man in diesen Fällen immer den Vorwurf des Eklektizismus, »d.h. den Vorwurf der willkürlichen Zusammenmischung unterschiedlicher Ansätze« zu entkräften habe: »[...] man muß zeigen, daß durch die Kooperation der beiden Paradigmen gegenüber der bloßen Summe der beiden Paradigmen ein echter Erkenntnisvorteil erzielt wird.« (*Koexistenzweisen rivalisierender Paradigmen*, S. 28 f.).

14 Die Paradigmen können dann einander ergänzen oder sogar – wie Schurz (*Koexistenzweisen rivalisierender Paradigmen*, S. 43 und S. 35–37) schreibt – miteinander

kooperieren, weil »auf lange Sicht kein übergreifendes, einheitliches Paradigma gefunden werden kann, sondern die Kooperation von zwei oder mehreren Paradigmen, die jeweils einen Aspekt der Sache beleuchten, das Bestmögliche ist«. Schurz führt als bekanntestes Beispiel dafür die Quantenmechanik an und verweist im Anschluß an C. A. Hooker (*The Nature of Quantum Mechanical Reality: Einstein versus Bohr*, in: R. C. Colodny (Hg.): *Paradigms and Paradoxes*, 1972) auf Niels Bohrs philosophische Begründung des Komplementaritätsprinzips, wonach »keines unserer kognitiven Basiskonzepte zur Beschreibung der mikroskopischen Wirklichkeit ausreicht, so daß man einander widersprechende Konzepte in komplementärer Weise verwenden muß, um zu einer möglichst vollständigen Realitätserfassung zu gelangen«. Stoße man in der Mikrophysik vielleicht an Grenzen menschlichen Erkenntnisvermögens, so vermutet Schurz in anderen Fällen den Grund für das Nebeneinanderbestehen von Paradigmen »in der Komplexität gewisser Phänomene«: »Komplexität ist gemäß Feinberg (1969) die zentrale Herausforderung »post-moderner« Wissenschaft. Ein Lehrstück hierzu ist die moderne Chaostheorie (Schurz 1996). Es mag sein, daß aus diesem Grund komplexe Phänomene in den Human- oder Sozialwissenschaften dem menschlichen Erkenntnisvermögen ein multiparadigmatisches Vorgehen aufnötigen.« – Eine weiterer möglicher Grund, den Schurz benennt, ist wissenschaftspolitischer bzw. rein machtpolitischer Art und besteht in der Rivalität, »welche zwischen wissenschaftlichen Gemeinschaften besteht, etwa wenn es um die Verteilung von Forschungsgeldern geht: [...] obwohl Konvergenz vorhanden ist, werden Kontroversen und wechselseitige Abgrenzungen gehütet und gepflegt.« (S. 25 und S. 43 f.).

- 15 Der allgemeine Sprachgebrauch ist doppeldeutig. Hört man von einem Hochschulabsolventen, er stamme aus der Schule von XY, dann heißt das zunächst nur, daß er bei XY studiert hat. Daß XY eine wissenschaftliche Schule gebildet hat, ist damit nicht gesagt. Ich gebrauche diesen Ausdruck nur in diesem Sinn, das heißt im Sinn von wissenschaftlichen Gemeinschaften, deren Zusammenhalt die im Universitätsbetrieb normale Dislozierung ihrer Mitglieder längere Zeit übersteht. Der Zusammenhalt kann stärker oder schwächer sein. Er kann sich – bei Lockerung der persönlichen Beziehungen – auf das Festhalten an dem gemeinsamen Schulparadigma reduzieren. Oder auf die Verehrung des Lehrers, dem die Angehörigen der Schule sich auch noch verpflichtet fühlen, nachdem sie das Paradigma längst gewechselt haben. Er kann aber auch die Form eines Netzwerks annehmen, in dem die darin Eingebundenen – je nach ihren Möglichkeiten – einander informationell, publizistisch (durch Rezensionen oder Namensnennungen bzw. Zitationen in eigenen Veröffentlichungen) und wissenschaftspolitisch (durch Gutachten oder Voten, zum Beispiel bei der Stellenbesetzung) unterstützen. – Zu diesem Themenkomplex vgl. jetzt auch Ralf Klausnitzer: *Wissenschaftliche Schule. Systematische Überlegungen und historische Recherchen zu einem nicht unproblematischen Begriff*, in: Lutz Danneberg, Wolfgang Höppner, Ralf Klausnitzer (Hg.): *Stil. Schule. Disziplin. Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion*, Frankfurt/Main u.a. 2005.
- 16 Wissenschaftliche Schulen sind in der Regel paradigmatisch bestimmt. Ob es einem Wissenschaftler gelingt, schulbildend zu wirken, hängt daher meist auch von der Attraktivität des von ihm eingeführten Paradigmas ab. Beispiel: Friedrich Kittler mit seinem vom französischen Poststrukturalismus hergeleiteten Konzept, Literatur- und Kulturgeschichte unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Wissensspeicherungs- und Kommunikationstechniken zu erforschen. Eine in den achtziger Jahren in der

Bundesrepublik noch ungewöhnliche Herangehensweise, die die Aufmerksamkeit vor allem von medienwissenschaftlich interessierten Literaturstudenten auf sich zog. Mit der dem Konzept innewohnenden Tendenz, den Geschichtsverlauf auf die Technik-Entwicklung zurückzuführen, provozierte Kittler damals heftige Reaktionen von seiten des akademischen Establishments. Für die Studierenden war Kittlers zu einem »starken« Paradigma ausgebautes Konzept aber wohl gerade wegen dieser »materialistischen« – von seinen Kritikern als reduktionistisch eingestuft – Tendenz attraktiv. Um ihn scharte sich ein Kreis von jungen Wissenschaftlern, die sich schon nach außen hin (durch schwarze Kleidung) als Kittler-Schüler zu erkennen gaben und – unbeeindruckt von der Kritik – seinem Konzept folgten. Kittler hat nach meiner Beobachtung auch durch seine Persönlichkeit eine starke Wirkung auf die Studenten ausgeübt; dafür, daß seine schulbildende Rolle in erster Linie sich jedoch dem von ihm dargebotenen Paradigma verdankt, steht die Tatsache, daß viele seiner Anhänger erst nach der Lektüre seiner *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) zu ihm stießen. Universitätskarrieren eröffneten sich für sie, nachdem Kittler selbst 1987 einen Lehrstuhl für Neugermanistik in Bochum und 1993 für Ästhetik und Mediengeschichte an der Berliner Humboldt-Universität erhalten hatte, im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Neuorientierung der Geisteswissenschaften.

Einen ähnlich starken Corpsgeist wie die Kittler-Schüler hatte seit den 1950er Jahren in der DDR die sogenannte Scholz-Schule entwickelt, obwohl bei deren Begründer ein kohärentes theoretisch-methodologisches Konzept, das sich von dem anderer DDR-Literaturwissenschaftler mit marxistischem Selbstverständnis deutlich unterscheidet, nicht zu erkennen ist. Von Gerhard Scholz' Schülern (auf deren Aussagen wir angewiesen sind, da er selbst kaum publiziert hat) erfahren wir nur etwas über die »Konzentrationspunkte seines Interesses: das literarhistorische Beziehungsfeld und der Entstehungsprozeß der Werke, die »einfachen Formen« und die »Gelegenheitsdichtung«, Gattungs- und Genrefragen, das »Komödische« – abgehandelt vorzugsweise an der deutschen Literatur des »Sturm und Drang« und der Weimarer Klassik. (Vgl. Leonore Krenzlin: *Gerhard Scholz und sein Kreis*, in: Lothar Ehrlich, Gunther Mai [Hrsg.]: *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln-Weimar-Wien 2000, S. 195–217.) Auch die Interessenschwerpunkte marxistischer Literaturwissenschaftler waren unterschiedlich gelagert. Unzweifelhaft ist aber, daß Scholz diese Gegenstände – ebenso wie andere die ihrigen – auf der Grundlage des marxistischen sozialhistorischen Realismus-Paradigmas bearbeitete. Dieses in Frage zu stellen, war zu der Zeit, als der Scholz-Kreis sich bildete, in der DDR gar nicht möglich. (Zu Gerhard Scholz vgl. auch das anläßlich seines hundertsten Geburtstags vom Verein »Helle Panke« e.V. herausgegebene Heft 63 der Pankower Vorträge [Berlin 2004], das neben dem Wiederabdruck des Aufsatzes von Krenzlin auch Beiträge seiner Schüler Horst Haase, Eva-Maria Nahke, Ursula Püschel, Dieter Schiller und Dieter Schlenstedt enthält).

Überdies reagierten die SED-Wissenschaftsadministratoren auf alle Ansätze zur Bildung von »Schulen« damals noch mit Mißtrauen: Sie betrachteten diese, gerade wenn die Initiative von Parteimitgliedern ausging, als mögliche Keimzellen eines von der Parteilinie abweichenden »Sektierertums«. Wenn dennoch auch hier solche Zirkel entstanden, die selbst von Außenstehenden als »Schulen« wahrgenommen wurden – vor der Scholz-Schule wäre der Kreis um den Romanisten Werner Krauss zu nennen –, so läßt sich das nur mit der persönlichen Anziehungskraft dieser beiden Hochschullehrer erklären. An Krauss, dem Aufklärungsforscher – »ein Wissenschaftler von exemplarischer Gelehrsamkeit und ein Philologe, der sein Fachgebiet bis ins Detail be-

herrschte«, hebt einer seiner Schüler vor allem seinen »auf die geistige Durchdringung geschichtlicher Fundamentalprobleme« gerichteten Erkenntnisanspruch hervor. (Vgl. Manfred Naumann: *Nachwort*, in: Werner Krauss: *Das wissenschaftliche Werk*, Bd. I, Berlin-Weimar 1984, S. 521). Scholz, heißt es, habe seine Hörer und Gesprächspartner durch die Fülle seiner Ideen und Anregungen zum Selbstdenken fasziniert. Sicher hatte das marxistische Paradigma für viele Angehörige der Generation, die im ersten Nachkriegsjahrzehnt die ostdeutschen Universitäten bevölkerte, seine eigene Attraktivität. Auch war die Zahl der marxistischen Hochschullehrer noch klein. Aber es haben in der DDR-Literaturwissenschaft eben nur Krauss und Scholz als Schulbildner gewirkt, und das muß damit zu tun haben, wie sie mit dem Paradigma umgingen. Wobei diese Einschränkung nur gilt, wenn man den Schulbegriff wissenschaftlichen Gemeinschaften vorbehält, wie ich sie im Vorhergehenden beschrieben habe. Andernfalls wäre in diesem Zusammenhang wohl auch noch Hans Mayer zu nennen, auf den nach seiner Flucht aus der DDR sich jedoch nur noch wenige seiner Schüler berufen mochten. Das Verhältnis der Krauss- und der Scholz-Anhänger zueinander – es war von heftiger gegenseitiger Abneigung gekennzeichnet – taugt übrigens auch als Beispiel dafür, wie weit Schulen, die dem gleichen sozialhistorischen Paradigma folgen, auseinander gehen können, wenn sie nur unterschiedliche Interessenschwerpunkte haben: hier europäische Aufklärung, dort Sturm und Drang/deutsche Klassik. Der Forschungsgegenstand der einen Schule wirft immer auch sein Licht auf den der anderen. Gleichermäßen läßt sich an diesen beiden Schulen der Fall exemplifizieren, daß der Bezug auf den Lehrer erhalten und ein Zusammenhalt bestehen bleibt, obwohl die Schüler ein neues Paradigma gefunden haben oder auch unterschiedliche eigene Wege gegangen sind. So haben die Krauss-Schüler bei der Ausarbeitung ihrer eigenen Variante der Rezeptionsästhetik stets geltend gemacht, daß ihr Lehrer bereits in dieser Richtung gedacht habe.

- 17 Vgl. Kuhn (*Die Entstehung des Neuen*, Vorwort, S. 45) in Anspielung auf seine Inkommensurabilitätsthese: »Die Vertreter verschiedener Theorien (oder verschiedener Paradigmen im weiteren Sinne) sprechen verschiedene Sprachen – Sprachen, die verschiedene kognitive Positionen ausdrücken, die auf verschiedene Welten passen. Ihre Fähigkeiten zur Erfassung der Gesichtspunkte des anderen sind daher unvermeidlicherweise beschränkt durch die Unvollkommenheiten der Übersetzung und der Bestimmung von Bedeutungen.« Und S. 44: »Ein Bindeglied zwischen den Mitgliedern jeder wissenschaftlichen Gemeinschaft und gleichzeitig ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber den Mitgliedern anderer, scheinbar gleichartiger Gruppen ist der Besitz einer gemeinsamen (Sonder-)Sprache.« Neue Mitglieder übernehmen »beim Lernen einer solchen Sprache, wie es für die vollständige Teilnahme an der Arbeit der Gemeinschaft notwendig ist, ein System kognitiver Positionen [...], die grundsätzlich nicht innerhalb dieser Sprache vollständig analysierbar sind«.
- 18 Für Foucault existiert auch keine »doppelt eindeutige Beziehung zwischen den eingerichteten Disziplinen und den diskursiven Formationen« (*Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981, S. 254). Er spricht von »diskursiven Formationen« in Anbetracht der historischen Variabilität der Wissensordnung. Das in ihnen kursierende Wissen reicht hinter die »eingerichteten Disziplinen« zurück und geht über sie hinaus: »Das Wissen ist nicht nur in Demonstrationen eingehüllt, es kann auch in Fiktionen, in Überlegungen, in Berichten, institutionellen Verordnungen, in politischen Entscheidungen liegen. [...] Die diskursive Praxis fällt nicht mit der wissenschaftlichen Erarbeitung zusammen, der sie Raum geben kann; und das Wissen, das sie bildet, ist weder die grobe Skizze noch das Nebenprodukt einer konstituierten

Wissenschaft. Die Wissenschaften [...] erscheinen im Element einer diskursiven Formation und auf dem Grunde des Wissens.« (Ebd., S. 261 f.) – Jürgen Link (*Literaturanalyse als Interdiskursanalyse*, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller [Hg.]: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/Main 1988) konstruiert auf die einzelnen Sachgebiete bezogene ›Spezialdiskurse‹.

- 19 Entsteht nicht über Paradigmen, die in mehr als einer Disziplin zur Wirkung kommen, auch eine Art von ›Interdiskursivität‹ im Sinne Links, der unter Berufung auf Foucaults Abhandlung über ›interdiskursive Konfigurationen‹ verschiedener Sachgebiete (in: *Archäologie des Wissens*, S. 224–228) zwischen ›spezialdiskursiven‹ und ›interdiskursiven Elementen‹ unterscheidet?
- 20 Die ›Sondersprache‹ muß übrigens nicht auf die Terminologie beschränkt sein. Ihr sind auch sprachliche Besonderheiten zuzurechnen, wie zum Beispiel die syntaktisch weitestmögliche Hintansetzung des Reflexivpronomens im ideologiekritischen Diskurs der Frankfurter Schule.
- 21 Vgl. Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* [1935], hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1993.
- 22 Fleck (ebd., S. 130) definiert den ›Denkstil‹ (der Ausdruck findet sich bereits in Karl Mannheims *Ideologie und Utopie*, Bonn 1929) »als gerichtetes Wahrnehmen, mit entsprechendem gedanklichem und sachlichem Verarbeiten des Wahrgenommenen [...]. Ihn charakterisieren gemeinsame Merkmale der Probleme, die ein Denkkollektiv interessieren; der Urteile, die es als evident betrachtet; der Methoden, die es als Erkenntnisinstrument anwendet. Ihn begleiten eventuell ein technischer und literarischer Stil des Wissenschafts-systems, [...]. Zugehörig zu einer Gemeinschaft, erfährt der kollektive Denkstil die soziale Verstärkung [...], die allen gesellschaftlichen Gebilden zuteil wird und unterliegt selbständiger Entwicklung durch Generationen. Er wird zum Zwang für Individuen, er bestimmt, was nicht anders gedacht werden kann.«
- 23 Nimmt man die Beispiele aus der Wissenschaftsgeschichte hinzu, die Fleck für die Unterscheidung von Denkstilen gegeben hat, so ergibt sich, daß seine Beschreibung einerseits auf Makrostrukturen vorausweist, wie sie von Foucault später als Epistemen gefaßt wurden, andererseits zu Paradigmen-Begriffen in Beziehung gesetzt werden kann, die sich im Anschluß an Kuhn bzw. in der Auseinandersetzung mit diesem herausgebildet haben. Denkstilen im Fleckschen Sinn ließen sich daher am ehesten wohl Paradigmengruppen zuordnen – der Begriff hätte dann ungefähr die gleiche Reichweite wie Schurz' ›Superparadigmen‹. – Als ›Konkurrenten‹ im wissenschaftshistoriographischen Diskurs versteht ›Paradigma‹ und ›Stil‹ (neben ›Schule‹, ›Methode‹, ›Diskurs‹ u.a.) auch Dirk Werle in seinem Aufsatz *Stil, Denkstil, Wissenschaftsstil*, in: Danneberg/Höppner/Klausnitzer (Hg.): *Stil, Schule, Disziplin*. Werle gibt dem ›Stil‹ den Vorzug und begründet seine Entscheidung damit, daß ›Denkstile‹ im Gegensatz zu Kuhns »weitgehend monoparadigmatischem« Modell der Wissenschaftsgeschichte, das »die Vorstellung eines geschichtlichen Verlaufs als linearen Prozeß« impliziert, »nebeneinander existieren, untereinander konkurrieren, sich in Opposition zu anderen Stilen formieren, miteinander interagieren oder als Kombination unterschiedlicher Stile entstehen« können (S. 22). Um zu dieser Stilauffassung zu gelangen, mußte er allerdings Flecks Stilbegriff in Richtung einer »Annahme der möglichen Denkstilkompatibilität« modifizieren: Werle geht davon aus, daß für Denk- oder Wissenschaftsstile nicht »in dem Maße« gelten müsse, was für »unterschiedliche Paradigmen in der Kuhnschen Modellierung« zutrefte – daß sie inkommensura-

ble Weltbilder erzeugen. »Unterschiedliche Denk- oder Wissenschaftsstile können, müssen aber nicht inkommensurabel sein. Es ist auch möglich, daß sie mehr oder weniger kompatibel sind. Das hat damit zu tun, daß nicht alle wissenschaftlichen Tatsachen radikal theoriegeladen sind, so daß jeder neue Denkstil ein völlig neues Set von Tatsachen hervorbringen würde, die in ihren je neuen eigenen Begriffen definiert und beschrieben werden müßten: Aussagen über wissenschaftliche Tatsachen können auf eine vom Denkstil tendenziell unabhängige Weise durch die Konfrontation mit unproblematischen Feststellungen getestet werden. [...] Nach Fleck verändert ein veränderter Stil, wie ein verändertes Paradigma, durchaus auch den Gegenstand dergestalt, daß es beispielsweise ebenfalls nicht zur synchronen Konkurrenz verschiedener Stile um einen Gegenstandsbereich kommen könnte. Gleichwohl ist ein Paradigma nach Kuhn durch einen bestimmten Inhalt determiniert. Stil dagegen kann in der oben vorgeschlagenen, flexiblen Verwendung bestimmte Aspekte des Inhalts und bestimmte Aspekte der Form umfassen, so daß vergleichbare Inhalte Bestandteil unterschiedlicher Stile sein können.« (S. 21) – Vergleichbare Modifikationen lassen sich – wie ich zu zeigen versucht habe – auch am Kuhnschen Paradigmenbegriff vornehmen.

- 24 Ich meine aber doch, daß man aus Flecks Begriffsexplikation (vgl. Anm. 22) eine konstitutive Rolle des Erkenntnisinteresses herauslesen kann. Bei Kuhn (vgl. Anm. 17) käme diese Rolle der »Theorie« – den epistemologischen Voraussetzungen und den Axiomen – zu, in Foucaults Diskursbegriff den »epistemischen Konfigurationen« bzw. »Wissensformationen« (*Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1974, S. 82 ff.).

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

52. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis

AUFsätze - MISZELLEN - DISKUSSION

- Andree, Martin* - Simulation und Präsenz. Mimesis, Illusion und der Tod des Signifikats am Beispiel zweier Tristantexte (23 S.) 4/2006
- Andriopoulos, Stefan* - Dämonische Doppelgänger. Frühes Kino und das Recht am eigenen Bild (20 S.) 4/2006
- Arabatzis, Stavros* - Der Narzißmus der kleinen Differenz oder die Differenz ums Ganze. Zur Horizontabschreitung der realen und virtuellen Designformen (11 S.) 4/2006
- Baumann, Nathalie* - Die Literatur war Jazz geworden. Hans Janowitz' »Jazz«-Roman als polyphones Stimmungsbarometer der zwanziger Jahre (24 S.) 3/2006
- Descourvières, Benedikt* - Der Wahnsinn als Kraftfeld. Eine symptomatische Lektüre zu Georg Büchners Erzählung »Lenz« (24 S.) 2/2006
- Dunker, Axel* - »Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten«. Pastiche, Sampling und Intertextualität in Thomas Meineckes Roman »Tomboy« (14 S.) 1/2006
- Faber, Richard* - Streitbare Ästhetin und unverhohlene Moralistin. In memoriam Susan Sontag (1933–2004) (14 S.) 4/2006
- Federmaier, Leopold* - Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks »Lust« (13 S.) 1/2006
- Fetscher, Justus* - Rheinübersetzungen. Über Stendhals Umgang mit dem Deutschen aus Anlaß des Stendhal-Buches von Manfred Naumann (21 S.) 2/2006
- Fricker, Christophe* - Ludwig II. in Stefan Georges »Algabal« (8 S.) 3/2006

<i>Fues, Wolfram Malte</i> - Die Gedächtnismetapher (12 S.)	1/2006
<i>Gießmann, Sebastian</i> - Die Romantik und das Unendliche. Grenzgänge zwischen Ästhetik und Ökonomie (26 S.)	2/2006
<i>Gille, Klaus F.</i> - »Ein grauer Star im deutschen Auge«. Ludwig Börne und Goethe (13 S.)	2/2006
<i>Hahn, Marcus</i> - Innere Besichtigung 1912. Gottfried Benn und die Anatomie (29 S.)	3/2006
<i>Hainz, Martin A.</i> - Schwarze Milch zu schreiben. Paul Celan und Friederike Mayröcker (15 S.)	1/2006
<i>Kirsch, Sebastian</i> - Notizen zum gestischen Schreiben. Zu Brechts »Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« (5 S.)	1/2006
<i>Köhler, Astrid</i> - Begegnungen unter den Linden. Der etwa tausendste Versuch zum Thema Christa Wolf und die Romantik (15 S.)	4/2006
<i>Kraft, Stephan</i> - Fortpflanzung als Staatsaktion. Kleists »Amphitryon« und die Heilige Familie (12 S.)	2/2006
<i>Kwaschik, Anne</i> - »Es müssen Häresien sein«. Erinnerung an Friedrich Heer aus Anlaß des Erscheinens der »Ausgewählten Werke in Einzelbänden« (8 S.)	1/2006
<i>Lewis, Alison</i> - Das Phantasma des Masochisten und die Liebe zu Hanna. Schuldige Liebe und intergenerationelle Schuld in Bernhard Schlinks »Der Vorleser« (19 S.)	4/2006
<i>Milz, Christian</i> - »Ach! unaufhaltsam strebet das Schiff, mit jedem Momente...«. Goethes »Alexis und Dora« – Die elegische Idylle und ihr nachhaltiges Mißverständnis (18 S.)	2/2006
<i>Möbius, Thomas</i> - Versuche, die DDR-Literatur zu beschreiben. Überlegungen zu »Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR«, hg. von Ute Wölfel (5 S.)	3/2006
<i>Paß, Dominik</i> - »Denken heißt scheitern, denke ich.« Die Paradoxien, Wiederholungsfiguren und der Realitätsgehalt der Texte Thomas Bernhards (30 S.)	1/2006
<i>Prutti, Brigitte</i> - Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora (23 S.)	1/2006
<i>Rétif, Françoise</i> - Konstruktion und Dekonstruktion der Geschlechterdifferenzen bei Ingeborg Bachmann (12 S.)	4/2006
<i>Rosenberg, Rainer</i> - Paradigma und Diskurs (22 S.)	4/2006

<i>Schiller, Dieter</i> - Tucholsky und der »Jahrhundertkerl Heine« (12 S.) ..	3/2006
<i>Selyem, Zsuzsa</i> - Der Roman, in dem »die Neunte Symphonie zurückgenommen worden sei«. Über die Funktion der Rücknahme in den Romanen »Liquidation« von Imre Kertész bzw. »Doktor Faustus« von Thomas Mann (19 S.)	1/2006
<i>Teuber, Toralf</i> - »Es ist ein Geschäft auf Gegenseitigkeit«. Heinrich Mann und »Die neue Weltbühne« (1933-1935) (36 S.)	3/2006
<i>Tschörtner, Heinz Dieter</i> - Gerhart Hauptmanns Begegnung mit einer Toten (3 S.)	2/2006
<i>Urbach, Peter</i> - Goethes »Fräulein in Böhmen«, Ulrike v. Levetzow (18 S.)	2/2006
<i>Wrage, Henning</i> - Kontrastiver Dialog. Literarisches Fernsehen (5 S.) ..	3/2006
<i>Wrobel, Dieter</i> - »Erdbeben aus Papier«. Medien- und Journalismuskritik in Erich Kästners Roman »Fabian« (15 S.)	3/2006

BERICHT – REZENSIONEN

<i>Agthe, Kai</i> - Marlene Baum: »Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!« Zur Poetik des Pferdemosivs in Goethes Alltag und in seinem Werk (2 S.)	2/2006
<i>Arndt, Susan; Kowalczyk, Ilko-Sascha</i> - Alexander Honold, Klaus R. Scherpe (Hg.): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit (5 S.)	1/2006
<i>Bernhardt, Rüdiger</i> - Christel Erika Meier: Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns (5 S.)	4/2006
<i>Gumpert, Gregor</i> - Gernot Krämer: Marcel Schwob. Werk und Poetik (2 S.)	1/2006
<i>Gunia, Jürgen</i> - Jörg Löffler: Unlesbarkeit. Melancholie und Schrift bei Goethe (3 S.)	4/2006
<i>Kaufmann, Eva</i> - Susan Arndt, Katrin Berndt (Hg.): Kreatives Afrika. SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft (4 S.)	3/2006
<i>Kistner, Ulrike</i> - Robert Stockhammer: Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben (4 S.)	3/2006

<i>Kleinwort, Malte</i> – Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk (3 S.)	3/2006
<i>Lüdemann, Susanne</i> – Erich Kleinschmidt: Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert (3 S.)	2/2006
<i>Mehring, Reinhard</i> – Geoffrey Winthrop-Young: Friedrich Kittler zur Einführung (3 S.)	3/2006
<i>Platthaus, Andreas</i> – »Intuition und Kalkül. Der Beitrag von Philologie und Kulturwissenschaft zur Wissensgeschichte«. Eine Tagung, veranstaltet vom Zentrum für Literaturforschung Berlin (6 S.)	2/2006
<i>Podewski, Madleen</i> – Christoph Hoffmann, Caroline Welsh (Hg.): Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde (4 S.)	4/2006
<i>Schmieder, Falko</i> – Jutta Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne (4 S.)	3/2006
<i>Scholl, Christian</i> – Hilmar Frank: Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich (7 S.)	2/2006
<i>Schöning, Matthias</i> – Heiko Christians: Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland 1750–2000 (2 S.)	4/2006
<i>Sent, Eleonore</i> – Rainer Noltenius (Hg.): Bertolt Brecht und Hans Tombrock. Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil (3 S.)	1/2006
<i>Standke, Jan; Stört, Diana</i> – Internationales Kolloquium »Fachgeschichte aus zeitgenössischer Perspektive. 50 Jahre »Weimarer Beiträge« (5 S.)	3/2006
<i>Wagner, Walter</i> – Machteld De Poortere: Les idées philosophiques et littéraires de Mme de Staël et de Mme de Genlis (3 S.)	2/2006
<i>Wagner, Walter</i> – Sabine van Wesemael: Michel Houellebecq. Le plaisir du texte (3 S.)	1/2006
<i>Weidner, Daniel</i> – Friedrich Wilhelm Graf: Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur (4 S.)	1/2006

