
Dietmar Voss

Semiotik des Unsichtbaren

Zu Äther, Luft, Wind in Mythos und moderner Dichtung

I. Zur kultursemiotischen Grundausrichtung

»Der Wind/ hat mir ein Lied erzählt/ von einem Glück/ unsagbar schön«, sang Zarah Leander in Detlev Siercks Film *La Habanera* (D 1937). Der »exotische« Wind entpuppt sich im Lauf des Films als Fieberwind, der tödliche Epidemien über Puerto Rico verbreitet, verwandelt sich mithin in ein konnotatives Zeichen der Kolonialmächte, die Epidemien als wirkungsvolle Waffe ansahen, sich der indigenen Völker Amerikas zu entledigen. Ein Zeichen, dass Gott auf der Seite der Eroberer stünde. Luft und Wind bilden das unsichtbare Element, das sich nur durch Zeichen seiner Effekte einfangen lässt. Dabei »sehen« wir den Wind, indem wir ihn zugleich imaginär hören: das Rauschen der Blätter, flatternde Fahnen, auflodernde Feuer, geblähte Segel, die quietschenden Flügel der Western-Mills. Wir nehmen den Wind wahr, indem wir ihn mit »indikalischen« (hinweisenden) Zeichen umkreisen, die nach Charles S. Peirce im Unterschied zu den symbolischen und anders als die ikonischen Zeichen ein hoher Grad sinnlicher Präsenz auszeichnet – wie die Spuren, die Jäger und Detektive erkunden.¹ Seine Unsichtbarkeit kann die Macht nicht schmälern, die der Wind auf menschliche Phantasie und Einbildungskraft ausübt. Allerdings macht der Wind durch seine Unanschaulichkeit exemplarisch deutlich, dass wir auch allseits bekannte Elementarkräfte nie unmittelbar, sondern als *Zeichen* wahrnehmen, deren Sinn sich gerade nicht – ein hartnäckiger Trugschluss – durch Bezug auf den »Gegenstand« erschließt. Auch die »indikalischen Zeichen« stehen nicht für die Gegenstände [...], sondern für die entsprechenden Signifikate.² Diese sind keineswegs mit der Zeichenmaterie gegeben, sondern »als Ergebnis einer *kulturellen Konstruktion*« zu begreifen, die eine »Klasse einzelner möglicher Denkinhalte« definiert.³ Die Signifikate – also etwa die Bedeutungen des Windes – bilden »kulturelle Einheiten«: ein System »aus semantischen Feldern« und »Oppositionsachsen«, das die Art und Weise darstellt, wie eine bestimmte Kultur die Elemente des Universums aufgliedert und strukturiert.⁴ So bestimmt sich die Zeichenwelt des Windes in der griechischen Antike durch eine komplexe Struktur geflügelter und/ oder rossgestaltiger Windgötter, eine Struktur, die

durch oppositionelle Achsen wie ›Zephyr‹ versus ›Boreas‹, ›erotische Verführung‹ versus ›Zerstörung‹ organisiert ist, die auch schon den Wind als virtuelle Waffe erfasst⁵ und nicht zuletzt dadurch geprägt ist, ob und wie die Windwesen sich zu einer höheren Himmelssphäre, dem ominösen ›Äther‹, verhalten.

Anstatt ideengeschichtlich nach ›Motiven‹ von Luft und Wind zu fahnden, soll es im Folgenden um eine kulturesemiotische Erkundung von Zeichenwelten des Windes, der Luft in unterschiedlichen Kulturen und Epochen gehen, mit einem Schwerpunkt auf der modernen Dichtung. Dabei ist es ratsam, sich an markanten Bruchstellen der Kulturgeschichte zu orientieren. Solche Zäsuren stellen nicht nur semantische Verschiebungen und Wechsel des Windes dar, sondern strukturelle Umbrüche der jeweiligen Zeichenformationen: So können etwa mythische Zeichen, die auf der kulturellen Konvention einer magischen Realpräsenz des Bezeichneten beruhen, zu ›Symbolen‹ oder – nach Peirce'scher Terminologie – ›ikonischen‹ Zeichen mutieren, das heißt zu Zeichen, deren Produktion ›jenen Schein hervorbringt, den wir ›Ähnlichkeit‹ nennen.⁶ Oder ›Symbole‹ verwandeln sich – z.B. an der Schwelle zur avantgardistischen Dichtung – in Chiffren und Allegorien, mithin in Zeichen, die durch eine ostentative *Kluft* zwischen Signifikant, der Zeichenmaterie, und Signifikat, dem strukturellen Bedeutungswert, charakterisiert sind. In semiotischer Perspektive bilden die Zeichenwelten Kombinationen aus verschiedenen Bedeutungsmodalitäten, deren überindividueller Sinngehalt sich nicht in begrifflicher Allgemeinheit auflösen lässt. Nach Umberto Eco verdunkelt die isolierte ›Bezugnahme auf einen Referenten‹ des Zeichens eher dessen Signifikat, weil dann der Referent implizit als verengendes Zeichen fungiert, das das ursprüngliche deutet. Die Signifikate einer Zeichenwelt lassen sich nur klären durch viele andere Zeichen, das heißt ›durch den Verweis auf einen Interpretanten, der wieder auf einen anderen Interpretanten verweist‹, also durch einen ›Prozeß unbegrenzter Semiose‹.⁷

II. Mythische Zeichenwelten des Windes

Die Rede vom Wind als ›Gegenstand‹ wird in der Moderne gesellschaftspraktisch wahr, indem der Wind – etwa als globales System der Passatzirkulation⁸ oder als industrieller Rohstoff ›sauberer‹ Energiegewinnung – zur planetarisch vergegenständlichten Naturkraft avancierte. Trotz solcher Entzauberung verschwinden die archaischen Mythen des Windes nicht, werden vielmehr – ob in Kunst, Poesie, Film oder Werbewirtschaft – einem Prozess unbegrenzter Semiose unterzogen. Um ihn zu verstehen, sind Rückblicke geboten.

Die alten Windgötter sind zweideutig schillernd. Sogar der ägyptische Seth, düsterer Bruder des Osiris, ist als Glutwind der Wüste, personifiziert im ›typhonischen Tier‹, nicht nur unheilbringend: auf der Barke des Sonnengottes Re sichert er dessen Macht, besiegt dessen Feinde. Abgesehen von Titan Typhon, dem griechischen Erben Seths, sind auch die griechischen Windgötter dämonisch ambivalent: So genoss nicht nur Zephir, Frühlingsbote, den milden Westwind (in Rossgestalt) verkörpernd, kultische Verehrung, sondern auch Boreas, der raue Nordwind, der die athenische Königstochter Oreithyia nach Thrakien entführte. Selbst der grausame Baal der Phönizier war als Gott der Stürme und des Regens zugleich Gott der segensreichen Fruchtbarkeit. Obwohl die Bibel die Phönizier unter dem Namen Kanaaniten als gottloses Volk verdammt, macht die Jahwe-Religion unter anderem phönizische Mythen ihrer monotheistischen Emphase dienstbar. Nun ist es Jahwe, der wie einst Baal auf Wolken reitet und in Wind und Sturm sein wichtigstes Machtmittel besitzt. Allerdings werden Wind und Sturm monotheistisch Elemente *eines* göttlichen Sinn-Systems: sowohl Instrumente der Schöpferkraft des alttestamentarischen Gottes⁹ als auch Werkzeuge seines Zornes, seiner Rache und Bestrafung.¹⁰ Das Wehen seines »zornigen Atems« (Psalm 18, 16) droht damit, das Ur-Chaos, das *tohuwabohu* wiederherzustellen.

Altindische Mythen stellen den Wind als »kosmische« Energie, »Weltseele« nachvedisch ins Zentrum naturreligiöser Spekulation: Brahma verschlingt sich mit Atman, »der Herr über die Athemkräfte ist«, »die zentrale Kraft, die im Grunde des persönlichen Lebens wirkt [...] die »unbenannte« Athemkraft.«¹¹ In der Meditation erfährt der Yogi, dass im Atmen des Einzelwesens zugleich die »Athemkräfte des Universums walten«¹² und dass Brahma, die kosmischen Winde zugleich im Innern des Einzelnen (als Atman) wirken. Die in Wind und Lunge bewegte Luftströmung realisiert die Identität von Brahma und Atman, Mikro- und Makrokosmos, hält »Himmel und Erde zusammen.«¹³ Die Feueropfer des Brahmanen halten das Universum in Gang, indem sie die Energie des Brahma, die göttliche Atemkraft, sichtbar machen. Dagegen bezieht sich der Buddhismus *via negationis* auf den Wind¹⁴ und die brahmanistischen Symbole, die er ebenso ablehnt wie eine Weltseele, einen Schöpfergott und die Askese der Yogis. Die Metapher der neuen Erlösung ist gleichsam ein »negativer« Wind: »Das Ziel ist das *Nirvana*, das »Ausblasen« bedeutet: das Ausblasen der Feuer von Gier, Haß und Verblendung.«¹⁵ Der Wind hält das Feuer am Leben, kann es aber auch auslöschen. Wie die vom Wind gelöschte Flamme nicht mehr zu sehen ist, so der buddhistisch Weise, der in Ruhe dem Nirvana, der heiligen Leere entgegengeht.

Windbestattungen kannten schon elementarste Gesellschaften wie zum

Beispiel die halbnomadische Horden-Kultur der Nambikwara im brasilianischen Mato Grosso. Die Seelen der Toten werden »in die Atmosphäre getragen«, von »Wind und Unwetter verstreut.«¹⁶ Im griechischen Mythos ist Hades nicht nur Gott der Unterwelt, sondern als Aidoneus, der Unsichtbare, auch Gott des Äthers, der Lüfte, mit denen ihn Empedokles identifizierte. Luft und Stürme sind in nordgermanischer Mythologie von Toten bevölkert: »Seele und Wind gehören also zusammen. Floh der Lebenshauch aus dem erstarrten Körper, so schwebte er in die Luft empor, und die Seelen flogen im Sturme daher.«¹⁷ Als Windgott ist Odin/ Wotan wesentlich »Toten- und Seelenführer«, seine gespenstischen Dienerinnen, die Walküren, wählen die Krieger aus, die sterben und nach *Walhall*, dem wolkigen »Haus der Erschlagenen« kommen sollen.¹⁸

Das mythische Zeichen ließe sich als Sonderfall der Peirce'schen Klasse der indikalischen Zeichen begreifen: Es funktioniert aufgrund eines »Real-Zusammenhangs« von Zeichen und Bezeichnetem, der allerdings bei ihm nicht wie im Fall des Index empirisch verifizierbar, sondern magisch unterstellt ist. Die germanischen oder griechischen Windgötter sind nicht »hinter«, sondern *als* Sturm, Böe, Gesäusel magisch gegenwärtig. Das mythische Universum ist eine *pansemiotische* Welt, in der alle Lebewesen zu »einer einzigen [...] *Gesellschaft des Lebens*« zusammengefasst sind, eine Kontinuität des Lebendigen in Raum und Zeit, wo »alles mit allem kommuniziert.«¹⁹ In der mythischen Weltperspektive sind die Dinge selbst, auch ohne subjektive Zutat, Zeichen. Die Wahrnehmung des mythischen Menschen, der sich von einem lebendigen Ganzen, dessen Energie- und Kommunikationsströmen umfassen weiß, ist eine »Antwort [...] auf die Bedeutung, die diese Wirklichkeit [...] sich selber verleiht«, indem sie ständig »mit sich selbst« spricht.²⁰

III. Der Äther als Domäne des einen, reinen Gottes

Während sich die Lehre des indischen Prinzen Gautama im Subkontinent verbreitete, entwickelte Platon eine weltflüchtige Metaphysik, in deren metaphorischem Zentrum Äther und Licht stehen, wo nun statt eines Nichts die Ideen der Vernunft, intelligible Strukturen der Erscheinungen strahlen. Nachdem man ihn zwang, die »Höhle« der gewöhnlichen Menschen, gefangen in der Welt der flüchtigen und trügerischen Zeichen, zu verlassen, um stattdessen »das Licht der Sonne« zu sehen, kann der Myste vor Augenschmerzen zunächst »nichts sehen«. Kraft philosophischer Erziehung (*paideia*) ist er jedoch »auch die Sonne selbst [...] zu betrachten im Stande.«²¹ Im »Aufschwung der Seele in die Gegend der Erkenntnis« nimmt er gleichsam im Äther die *ewigen Ideen*

selbst wahr, erkennt er die »Sonne« als Sprößling des Guten.²² Diese metaphysische Kehre entfremdet den philosophischen Mysten von der empirischen Welt der gewöhnlichen Menschen ebenso,²³ wie sie den Äther von der Erde und ihrer Atmosphäre trennt.

Aristoteles deduzierte »Gott« als »ein ewiges, unbewegliches und von den Sinnesdingen abgetrenntes Wesen«,²⁴ ein ausdrücklich patriarchalisches Wesen, das die Erde »durch Gewalt oder Vernunft [...] bewegt«, das »alle Dinge zusammengeordnet« hat, das »Ordnung« in die Welt trägt.²⁵ Wie es nur *einen* unbeweglichen Bewegter geben könne, so auch »nur *einen* Himmel« – die bunte Götterwelt des griechischen Mythos gilt Aristoteles als Erfindung »zur Überredung der Volksmenge«.²⁶ Obwohl dieser Demiurg – *forma formarum*, reine *energeia* – an sich »ohne Stoff existieren«²⁷ muss, hat er eine verstoßene materielle Heimat: den Äther, die ewig in sich kreisbewegte Himmelskugel, die das Licht »trägt«, von Luft und Winden geschieden, daher später *quinta essentia* genannt, und schon für Aristoteles eine gewissermaßen »göttliche Materie«.²⁸ Ovid macht das Entfremdungsverhältnis deutlich, indem er die Arbeit des anonymen »Weltenschöpfers« beschreibt, nachdem dieser die Winde (Zephir, Boreas etc.) schuf: »Über das alles legt er den flüssigen Äther, der jeder/ Schwere ermangelt und frei ist von jeglichem irdischen Unrat.«²⁹ Der Äther erscheint somit als eine Materie, die sich selbst zum Verschwinden bringt, sich in subtile, schwerelose Seelen- und Lichtsubstanz auflöst. Das weist auf die »Heerstraße der Theologie«, denn nun war es möglich, »das ätherische Licht ganz und gar zur Sphäre Gottes zu erklären, an der teilzuhaben Weltabkehr voraussetzte.«³⁰

IV. Hölderlins »Äther, Luft« zwischen naturreligiöser Feier und Säkularisierung

Wenn Hölderlins Dichtung einen »Vater Äther« besingt, ruft sie Götter der Griechen auf: Zeus, Hades Aidoneus, »Vater Helios« oder Hyperion, den »entzückend[en] Götterjüngling«, der seine »jungen Locken badet im Goldgewölk«.³¹ Hölderlin stellt den Äther in säkulare, moderne Funktionszusammenhänge: Die Lust an Freiheit und Grenzüberschreitung – heißt es im Anschluss an Giordano Bruno³² im Gedicht *An den Äther* – »treibt uns« dazu, in den Gefilden des »Vater Äther [...] zu wandeln«, um uns »aus der Gefangenschaft in des Äthers Hallen« zu befreien.³³ Aber die transgressive Lust führt – wie der *Hyperion*-Roman nachdrücklich zeigt –, für sich festgehalten ins Unglück, sie bedarf als Korrektiv der selbstvergessenen Hingabe: »Verloren ins weite Blau, blick ich oft hinauf an den Äther [...], und mir ist, [...] als löste

der Schmerz der Einsamkeit sich auf ins Leben der Gottheit.«³⁴ Das bedeutet aber keine *Abkehr* von Natur und Erde, vielmehr öffnet sich der »Himmel des Menschen« zur Pforte, um »in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur«, um »eines zu sein mit allem, was lebt.«³⁵ Der »Vater Äther« *besänftigt* das unerfüllbare Streben nach Unendlichem, indem er sich zur Erde herablässt, sie säuselnd, träumerisch umspielt, indem er – »mütterliche Luft«³⁶ wird. »Wo du die fremden Ufer umfängst mit der bläulichen Woge,/ Kömmst du säuselnd herab [...] Vater Äther! Und sänftigest selbst das strebende Herz mir,/ Und ich lebe nun gerne, wie sonst, mit den Blumen der Erde.« (*An den Äther*)

Äther und Luft sind Elemente des pantheistischen Naturgottes, der während der Französischen Revolution in den jakobinistischen Massenkulten – auch – der Natur wiederauflebt.³⁷ Im Kontext der geschichtsphilosophischen Vision einer »neuen Kirche«, wo »wir uns versammeln in den Armen unserer Gottheit, der Natur«,³⁸ sind Äther und »glänzende Götterlüfte« Medien einer naturreligiösen Feier, zu deren Priesterin Diotima wird. Als Hyperion sich einschiff nach Kalaurea, kündigt sich Diotima im Wehen der »göttlichen Luft« an. Unter dem Einfluss ihrer noch unbewussten Gegenwart wird er erstmals fähig zur selbstvergessenen Hingabe.³⁹ Die göttliche Luft ist »das Medium, in das der Himmel die Erde einhüllt und in dem die Menschen dieses Zueinander von Himmel und Erde erfahren.«⁴⁰ Hölderlin führt den »Vater Äther« aus der weltflüchtigen Sphäre antiker und christologischer Metaphysik tellurisch zurück ins beseelte Ganze der Natur, mit dem die Menschen paradigmatisch durch die »Liebkosungen der entzückenden Lüfte«⁴¹ kommunizieren.

Doch der Blick in den Äther ist zugleich ein von den Nöten der Gegenwart veranlasster Blick in die Vergangenheit: In die archaische Zeit der Jäger- und Hirtennomaden, als die Menschen »in den Wolken des Wilds« schwebten,⁴² ganz umfangen von »der heiligen Luft«, in die Zeit der antiken Götter des Äthers, der göttlichen Helden wie Kastor und Polydeukes – die »Dioskuren«, »die ewigen Lichter des Himmels«.⁴³ Sie alle sind in der modernen Reflexions- und Arbeitskultur »hinweggegangen«. Die Allgegenwart der heiligen Luft ist für Hölderlin unwiderruflich vergangen, nicht etwa aufgehoben in der christlichen Gottesvorstellung, deren – zumal protestantische – Innerlichkeit teilhat am Entzweiungs-Zustand der Moderne.⁴⁴

V. Weichenstellung für eine moderne Semiotik der Lüfte

Im Bewusstsein der Prosa des bürgerlichen Weltzustandes, das Hölderlin mit Hegel teilt, ist »der Himmel [...] ausgestorben, entvölkert«, ist er »nichtig und

leer, wie Gefängniswände.⁴⁵ Nach dem Untergang der antiken Mythologie oder besser der klassizistischen Illusionen wird der natürliche Himmel gleichsam »frei, um Wesenselemente der verdinglichten, grenzüberschreitenden Moderne zu bezeichnen. »Wie Stürme, wenn sie frohlockend, unaufhörlich fort durch Wälder über Berge fahren, so drangen unsere Seelen in kolossalischen Entwürfen hinaus«, wobei sie statt von Göttern getrieben sind vom »Gott *in uns*, dem die Unendlichkeit zur Bahn sich öffnet.«⁴⁶ Dieser semiotische Schritt macht Hölderlin zu einem Weichensteller für die literarische Moderne, wo säkularisierte Elementarkräfte wie Luft, Stürme, Wind nicht mehr naiv oder mythisch besungen, sondern zu Allegorien für gesellschaftliche Verhältnisse und Verhängnisse werden. So avanciert der gewaltsame, schneidende Nordwind (Boreas) zur Allegorie des »Fluchels, der über uns lastet. Wie ein heulender Nordwind, fährt die Gegenwart über die Blüten unsers Geistes und versengt sie im Entstehen.«⁴⁷ Dieser Wind korrespondiert demjenigen, der im Gedicht *Hälfte des Lebens* auftaucht: »Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/ Klirren die Fahnen.«⁴⁸ Dieser Wind hat seine mythische Würde und Lebendigkeit verloren, in ihm klirren schon metallisch die Symbole moderner Massenideologien.

VI. Der Wind als symbolischer Spiegel der Innenwelt

In der Tradition der *Gothic Novel* wies die Schwarze Romantik – das Böse, sündige Begierden blasphemisch als Erhabenes, ja Schönes beschwörend – einen anderen Weg aus dem christologisch bereinigten Himmel. Catherine Earnshaw, die ruhelose Protagonistin aus Emily Brontës Roman *Wuthering Heights* (1847) träumt davon, »im Himmel« zu sein, ein Alptraum, der ihr »Inneres verwandelt«: »Ich habe mir fast das Herz aus dem Leibe geweint, daß ich wieder zurück auf die Erde käme, und die Engel waren so böse, daß sie mich zuletzt hinauswarfen, mitten in die Heide [...] von Wuthering Heights.«⁴⁹ Dort führen die Earnshaws nach dem Tod des gütigen Familienpatriarchen »ein höllisches Leben«; Catherine gibt sich – unter der Fassade der Ordnung, der standesgemäßen Heiratspläne mit Edgar Linton – der abgründigen Leidenschaft für ihren Stiefbruder Heathcliff hin.⁵⁰ Das poetische Medium dieser Hingabe ist der Sturmwind. Als Heathcliff in der irrigen Meinung, sie würde ihn aufgeben, das Herrenhaus im Hochmoor fluchtartig verlässt, rennt sie in größter »Erregung« in die stürmische Nacht; die entfesselten Elemente (»das Unwetter mit voller Wucht heulend«, »der Sturm tobte, der Donner grollte«) werden zum Symbol ihrer wilden Leidenschaft, die sie unter »heftigem Weinen« hinaustreibt.⁵¹

Doch der Sturmwind, von dem die sündigen Seelen in Dantes Inferno geplagt werden, ist hier Gegenstand einer existenziellen Bejahung, Symbol sogar des Todestrieb, der Catherine bei der letzten Begegnung mit Heathcliff erfasst: der Sehnsucht, »in jene herrliche Welt zu entfliehen«, wo sie mit ihrem Geliebten für immer vereint wäre.⁵²

VII. Semiotische Volte der Avantgardedichtung

Mit dem Aufbruch der avantgardistischen Moderne im späteren 19. Jahrhundert ereignet sich eine semiotische Volte: Der Wind ist nicht mehr – wie in romantischer Dichtung – Gegenstand erhabener oder sentimentaler Gefühle. Statt innere Subjektzustände – von wilder Leidenschaft, jähem Zorn bis zu verträumter Zärtlichkeit – zu symbolisieren, verwandelt sich der Wind in vielfältiger Weise in einen imaginären Wind, zur Chiffre oder Allegorie von unheimlichen Energien, die ebenso überpersönlich als transnatural wirken: Energien des Unbewussten, der Dynamik der Geschichte, des Triebens, des modernen Regimes von Zeit, Energien der antibürgerlichen Revolte und der Entleerung des Sinns von traditionellen Symbolen. Auch in den neuen Zeichenwelten des Windes, die in der Literatur der – heute historischen – Avantgarde auftauchen, kristallisieren sich strukturelle Oppositionen zwischen ›belebend‹ und ›tödlich‹, zwischen ›zerstörerisch‹ und ›heilsam‹ heraus. Im Unterschied zum Mythos und vormoderner Dichtung gehen diese Oppositionen allerdings nicht mehr auf sinnlich erlebbare Referenten oder auf Gebrauchswerte des Windes für praktische Unternehmen (Seefahrt, Jagd, Krieg) zurück. Sie erschließen sich vielmehr im Horizont modernen kosmologischen Wissens, das neuartige Zeichenwelten dessen eröffnet, was lange als ›Äther‹ galt.

Der Wind und andere Elementarkräfte sowie erdnahe Gestirne sind »nicht meine Feinde [...], sondern große Lebendigkeiten«,⁵³ auch wenn es anorganische Gewalten sind. Sie konditionieren erst jenes »kleine, aus dem Universum isolierte Gebiet« (Boltzmann), in dem Leben entstehen kann. Luftströmungen, die Flutberge der Ozeane, der Mond als Motor des Erdmagnetismus schaffen ein atmosphärisches Energiefeld, das vor dem gefährlichen Sonnenwind schützt. Dieser wiederum schützt – ebenso eine Gunst des Zufalls – vor der tödlichen kosmischen Strahlung, die seit dem ›Urknall‹ das Universum auseinanderfliegen lässt.⁵⁴ Goethe wusste, dass alles Lebendige eine Atmosphäre nötig hat. In der Moderne (auch der poetischen Bilder) wird bewusst: »Jenseits dieser Dunsthülle ist eine *andere Welt*.«⁵⁵ Was für Giordano Bruno und sogar noch für Hölderlin als Äther ein Sehnsuchtsraum freiheitsliebender Geister war,

enthüllt sich moderner Astrophysik als Quintessenz des Unheimlichen: Statt ewig zu leuchten, verwandeln sich Sterne in Schwarze Löcher; das Universum driftet in rasender »Fluchtbewegung« auseinander und besteht größtenteils aus Dunkler Materie, Dunkler Energie, deren Halos die Galaxien umgeben.⁵⁶ Dass darin eine winzige Strahlungsnische entsteht, die Leben und Evolution ermöglicht, ist eine »ungeheuer unwahrscheinliche« Konstellation,⁵⁷ mithin »die Ausnahme der Ausnahmen«, das unausdenkbar »Seltene, Zufällige«.⁵⁸ Der Wind, die Luftströmungen als integrales Moment der Erdatmosphäre schirmen das Leben von der »Leere des Kosmos« (Pasolini) ab und lagern es gleichzeitig in sie ein, haben an ihr als Vermittler teil.

VIII. Der Wind als das Erstarre belebende, dionysische Kraft (Hofmannsthal)

Im Werk Hugo von Hofmannsthal kommt an Schlüsselstellen der Wind ins Spiel. So in der *Knabengeschichte* (1911): Nachdem der junge Euseb mit Gefährten einen Sperber an das Scheunentor »genagelt« hatte – ein Akt der »Raserei«, »um seinen Vater zu finden« – treibt ein »Windstoss« ihn ins Dorf hinab.⁵⁹ Der Wind treibt ihn als imaginäre Kraft vor sich her, wird Chiffre für die Triebströme, die den Jungen auf seiner Vatersuche antreiben. Er lässt sich forttragen, verwandelt sich in jenen Raubvogel, in dem er den Vater vermutet und sich selbst entdeckt hat.⁶⁰ Die Triebströme sind widersprüchlich: Unter dem Hass auf den unnahbaren, sich entziehenden Vater schwelt eine unerfüllte Liebehehnsucht nach ihm.

In einer von Wetterleuchten, Blitzen, Sturmböen heimgesuchten Landschaft stößt Euseb auf widerstreitende Phantasmen seines Trieblebens. So beobachtet er verstohlen »mit einer Art grausamer Wollust«, wie eine schwangere Magd von ihrem ehemaligen Liebhaber »mit messerscharfen Worten« gedemütigt, verletzt wird.⁶¹ Im »nächtlichen Sturm« verfolgt er die Verzweifelte. Dabei identifiziert er sich abwechselnd mit dem sadistischen Verführer: »Er war der Schreckliche, der im Dunkel lauert«, »er war der Metzger«;⁶² und mit dem gehetzten weiblichen Opfer: »In ihm die Schreckhaftigkeit eines gescheuchten Rehes, und er fühlte alle Schauer, die von ihm ausgingen, an seinem eigenen Rücken herunterrieseln.«⁶³

Getrieben vom Sturm, fühlt er »eine innige Übereinstimmung zwischen den Athemzügen des Windes und seiner wilden geheimen Jagd; der Wind war mit ihm im Bunde«.⁶⁴ Getragen von Wellen des Windes – Zeichen seiner Triebströme –, verschmilzt er schließlich mit ihnen: Manchmal »war er klein wie die Wiesel, wie die Kröten, wie alles was da an der zitternden Erde ra-

schelte«; dann wieder »war er riesengroß, er reckte sich zwischen den Bäumen empor und er war's, der in ihre Wipfel griff und sie ächzend niederbog«. Indem er sich einem Schamanen gleich in den Raubvogel, in ein Windwesen verwandelt, wird er »Herr über das Chaos« seiner Triebe, integriert er sie dionysisch.⁶⁵

Schon in der frühen autobiographischen Erzählung *Age of Innocence* (1892) fungierte der Wind als imaginatives Schlüsselement, das die erstarrte Ordnung der Dinge (des Alltags, der Rationalität) aufreißt und in eine Atmosphäre der Intensität des Lebendigen führt. Der kindliche Protagonist beugt sich »an Frühlingsabenden«, wenn er allein ist, gern weit aus dem offenen Fenster, »die laue Luft im Haar, bis ihm schwindelte«, bis sich die Augen »dunkelroth« färben und »Angst« ihn »schüttelte«; doch »liebte« er gerade »die Augenblicke, vor denen ihn graute«. ⁶⁶ Die roten Augen verweisen ikonographisch auf die indische Göttin Kali, die schwarze Gattin Shivas. Kali ist ihrerseits dem Wind verbunden: Als »ein Wirbelsturm durchwühlt« sie die Seele von Ramakrishna, einem Avatar des Gottes Vishnu, lässt sie aufglühen. »Was die Göttin hier: ist in der Novelle [Dämmerung und nächtliches Gewitter] *das Leben*. Das Leben, das in den Individuen aufzüngelt, wie die Flamme in einem wirren Haufen feuchter Hölzer.«⁶⁷

Damit beschreibt Hofmannsthal recht präzise die Funktion, die dem Wind in seinem poetischen Kosmos zukommt: Das in Rollen, Pflichten, Masken sowie neurotischen Zwängen erstarrte Dasein – seiner großbürgerlichen Protagonisten – aufleben zu lassen, Beziehungen in dionysischer Erregung zu verflüssigen. Als Andreas (im gleichnamigen Romanfragment) auf dem Weg nach Venedig in Kärnten Rast macht, wird er nachts nicht nur von Alpträumen gequält, sondern durch seinen schurkischen Bedienten Gotthilff vor der ganzen Familie Finazzer, ihren Herbergsleuten beschämt, *unmöglich* gemacht und zugleich seines Geldes und seiner Pferde beraubt.⁶⁸ Da stellt ihn wiederholt eine innere Stimme, gegen die kein Auflehnen hilft: »So etwas kann nur dir passieren, hörte er die Stimme seines Vaters sagen, so scharf und deutlich, als wäre es außer ihm.«⁶⁹ Zerrissen zwischen gewaltlüsternen Triebregungen, schrecklichen Scham- und Angstgefühlen und den Schuldsprüchen seiner Eltern,⁷⁰ fällt er in neurotische Erstarrung, blickt er auf die Welt »wie ein Gefangener auf die Wände seines Kerkers.« Da heißt es in vorausdeutender Sehnsucht: »Andreas hätte was gegeben für einen einzigen Windstoß.«⁷¹

Der Wind ist Zeichen einer *erotischen* Triebströmung, die Zusammenhänge herstellt, statt sie zu zerstören. Ihr begegnet Andreas später auf einer Café-Terrasse in Venedig. Dort beobachtet er gebannt einen schreibenden Herrn, der – wie sich bald herausstellt – Ritter Sacramozo ist: »Die Zugluft zernte an den Blättern [...]. Ein starker Luftzug warf eines der Blätter zu Andreas hin-

über«, der sich beeilt, »dem Fremden das Blatt zu reichen«, woraufhin ihn »der Blick seiner dunklen Augen traf, die ihm schön schienen«.72 Der Wind leitet, scheinbar zufällig, eine belebende Kommunikation ein. Nachdem der Malteser gegangen ist, wirft »der Wind etwas von der Korrespondenz des Herrn Ritter Sacramozo unter die Füße« von Andreas; und der besteht darauf, »es ihm zurückzugeben [...] ihm lag unendlich an der Erfüllung dieses Wunsches«.73 So läuft er dem Fremden hinterher, bis er in ihm eine ideale Vaterfigur, einen Wunschvater entdeckt: »Es war mehr als Grazie, eine wahre unnachahmliche Vornehmheit, mit der der Ritter ihn anhörte und das Blatt entgegennahm [...]. In der Spanne eines Augenblicks fühlte sich Andreas mit Wohlwollen empfangen, in eine jede Faser seines Wesens erhöhende Atmosphäre aufgenommen«.74 Ein Glücksmoment, in dem er verspätet, supplementär ein wärmeres Vater-Bild verinnerlicht: Mit allen Fasern »seines Körper« nimmt er, »wie eine Flamme auf Flamme bebte«, die Energie und herablassend verbindliche Haltung des Ritters in sich auf und »führte das Bild der hohen [...] Gestalt ins Innere«.75 Dahinter steht, wie Hofmannsthal bewusst war, der – freilich nur in poetischer Fiktion verwirklichte – Wunsch, dem »Malteser« (Stefan George) »ein ›Sohn ohne Mutter« [zu] werden«.76

Allerdings gingen aus der Verbindung zu seinem elitären Mentor, der Hofmannsthal mit dem französischen Symbolismus bekannt machte, kristalline ästhetische Imaginationen hervor, die – ganz im Geist der avantgardistischen Poesie – das Subjekt über sich hinaustreiben, sich nicht mehr auf dessen Gefühl, Erleben, ›Wirklichkeit« beziehen lassen. Und wieder spielt dabei der Wind die Rolle eines dionysischen Katalysators: Ein »lauer, fast schwüler Abend, so einer wo im Wind auf den Wegen der Duft und Athem des ganzen Frühlings ist«, »die warme einschläfernde Luft« lassen ästhetische Visionen entstehen von einer »Schönheit die weinen macht«, rufen eigensinnig berausende Bilder hervor – etwa »eine »metallene Landschaft mit rothglühendem Himmel, oder ein goldenes Meer mit emailblauen Inseln.«77

IX. Der Wind als Energie der ödipalen, antibürgerlichen Revolte

Kennen die Protagonisten Hofmannsthals »nichts anderes gegenüber Eltern und Respektpersonen« als »gezwungenes und ängstliches Betragen«,78 liegen die Verhältnisse bei den Expressionisten anders, deren von Herwarth Walden 1910 gegründetes Zentralorgan nicht zufällig *Der Sturm* hieß. Die väterlichen Mächte sind geschwächt, und die Zeichen des Windes im Koordinatensystem der Dichtung stehen auf Sturm, sind phallisch aggressiv geworden. Georg

Heym etwa verpflanzte den Sturmgott der Phönizier, Baal, ins Herz des modernen Großstadtlebens: »Die Stürme flattern [...] Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt«, und entfachen ein »Meer von Feuer«, das Baal durch die Straßen »jagt«.⁷⁹

In Arnolt Bronnens Drama *Vatermord* (1920) erscheint Vater Fessel von vornherein in prekärer Lage. Seinen familialen Herrschaftsanspruch behauptet er zwanghaft, durch förmliche Rituale und Gesten, vor allem durch Gesten der Einschließung. Er sperrt mehrfach Sohn Walter in eine enge Kammer, Frau und Sohn in der Wohnung ein, ist ständig darauf aus, Fenster zu schließen: »Habt ihr schon wieder das Fenster auf [...] Zumachen sofort«, und an Walter gewandt: »Ich bin der Herr im Haus/ Mach beim Rolf das Fenster zu.«⁸⁰ Vater Fessel hat den Wind instinktsicher als Feind ausgemacht, mit dem die widerpenstige Rest-Familie im Bunde ist. Und wirklich setzen die Eingeschlossenen auf den Wind – als Zeichen einer Kraft, dem familialen Zwangsgehäuse zu entkommen. Gleich zu Beginn beschwören die Söhne (Walter und Rolf) sehnsüchtig den Wind: »Ein Wind schau mal/ [...] wie sich die Bäume biegen«, sagt Walter, und, »wie man den Wind durchs Fenster riecht«, »der heiße Wind« lässt das Eis schmelzen.⁸¹ Wenn der kleine Rolf keck bemerkt: »der Wind [...] bläst [...] dem Vater den Hut immer weg«,⁸² spielt das natürlich auf Jakob van Hoddis expressionistisches Kultgedicht *Weltende* (1911) an: »Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut/ in allen Lüften hallt es wie Geschrei./ Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei/ Und an den Küsten – heißt es – steigt die Flut.«⁸³

Der Wind ist elementare Schutzmacht der Eingeschlossenen und elementare Energie der Revolte, die sich gegen das ödipale Beziehungsgehäuse richtet. Die in der Wohnung eingesperrten Mutter und Sohn (Walter) schwärmen von Wind und Mond, der durchs geöffnete Fenster hereinscheint: »Aus heller Nacht blüht auf der Mond/ Und auf blüht alle heiße Luft.«⁸⁴ Wind und Mond bestimmen die Atmosphäre, in der sich der Inzest blasphemisch verwirklicht. Bewusst ausagiert, hebt sich das ödipale Drama durch intentionale Übererfüllung selbst auf, mutiert zur *Tragikomödie*, in deren Zentrum der – nicht zuletzt durch Krieg und Wirtschaftskrise – »schwache« Vater steht.⁸⁵ Da der Inzest nicht von den ödipaldramatischen Zwängen befreit,⁸⁶ verstößt Walter in einem Akt narzisstischer Selbstermächtigung die »geschändete« Mutter.⁸⁷ Das erst vollendet die ödipale Revolte. Schließlich imaginiert er – ein Phönix aus der Asche der patriarchalischen Kleinfamilie – einen Aufflug Richtung Äther: »Niemand über mir der Vater tot/ Himmel ich spring dir auf ich flieg.«⁸⁸

Bei den Expressionisten erscheint der Äther als imaginärer Raum, worin sich die Lust an Freiheit und Grenzüberschreitung austobt. Gleichwohl ist dieser Äther nicht mit jenem zu verwechseln, der etwa Hölderlins »titanischen«

Jakobiner-Helden vorschwebte: Stand deren Äther-Emphase noch im Bann der platonistischen Metaphysik, mithin der Symbole der *Vernunft*, des *Guten*, gerät in avantgardistischer Dichtung der Äther in den Fokus blasphemischer Attacken. Ingenieur Brandlberger – aus Robert Müllers Roman *Tropen* (1915) – setzt im südamerikanischen Dschungel, in Trance und Fieber vor einer Indianerhütte liegend, zu einem Flug »über das All hinweg« an: »Ich krümmte mich zusammen und schnellte mich hinaus in den Himmel.«⁸⁹ Diese quasi schamanistische Reise bringt jedoch statt geistiger Erleuchtungen ekstatische körperliche Sensationen ein: »Die Sterne, dummes Silbergeklingel [...] traten, so oft sie anstießen, beim Steiß in meinen Körper ein«, sodass schließlich »das ganze Firmament [...] zart und raschelnd wie eine Ameisenstraße« durch den Körper rauscht. Der Ingenieur fliegt dabei »mit dem Kopf nach unten« durch den Äther, sodass der Himmel – wie seinerzeit schon für Büchners Lenz – zum Abgrund wird.⁹⁰

X. Der Wind als dämonische Triebkraft der Geschichte

Bilder der Geschichte als eines dämonischen Strömens durchziehen paradigmatisch (von Büchner über Döblin und Koestler bis hin zu Koeppen) die Zeichenwelten der avantgardistischen Dichtung, wobei sie sich allerdings meist des Elements des Wassers bedienen.⁹¹ Doch kommt an strukturellen Rändern auch die Luft zu imaginativer Geltung. Kaiser Ferdinand, den eigentlichen Protagonisten von Döblins Roman *Wallenstein* (1920), plagt zuweilen ein Alptraum: »Er ritt und ritt. Er flog durch die schwarze Luft.« Lautlos reitet er im Traum über moosigen Waldboden, gleichmäßig trabt sein Pferd dahin. Aber er kann nicht aufhören zu reiten, obwohl ihm immer wieder der Gedanke kommt, dass er »doch nicht ewig reiten« könne. Aber alles »Zerren am Zügel, seine Sporen, Aufreißen hatten keine Macht«. Er bittet die Heiligen, Jungfrau Maria um Beistand, aber »die Worte« der Gebete werden »vom Wind verweht«. Während er so sinn- und ziellos reitet, kommt »am Himmel, über der Erde, etwas Schwarzes, Breites, langsam Bewegliches« über ihn und sein Pferd, und ein unentrinnbarer »Atem« weht »von oben gegen ihn« an: ein Ungeheuer, »kalt wie die Haut eines Salamanders«, nimmt ihm auf Augenblicke das Bewusstsein.⁹² »Und der Schwanz des Unwesens schlug von oben herunter [...] wie eine Peitsche«,⁹³ die den Kaiser zum endlosen Ritt treibt. Das war – zeigt sich bald – eine Phantasmagorie Wallensteins: »der unersättliche regsame Lindwurm.«⁹⁴ Als ungeheure Kriegsmaschinerie ist dieser »Drache« zugleich eine Allegorie des Kapitals, seines maßlosen, ziellosen Verwertungstribs.⁹⁵

Gegen Ende des Romans wird Kaiser Ferdinand aus der ›heißen‹ Geschichte aussteigen und sich in die Anonymität, die dionysische Sphäre der Wälder verlieren.⁹⁶ Davor holen ihn allegorische Ungeheuer manchmal ein. »Plötzlich war mitten auf breitem Waldpfad ein starkes Flügelschlagen hinter ihm. Er schloß die Augen, blieb stehen, hielt den Kopf steif nach vorn. Flügelschläge, mächtige Flügel, Flügelpaare, die den Sand peitschten, wehenden Wind vor sich warfen. Er wurde fast nach vorn gehoben [...] Zögernd schritt er weiter. Noch einmal gab es ein Wehen. Flügelschlagen von riesigen niedersausenden, sich steil aufstellenden Adlern hinter ihm. Ihm stand das Herz still.«⁹⁷ Das halluzinative Bild, das den Kaiser mehr als einmal heimsucht, hat auf ihn eine ähnliche Wirkung wie das Gesicht der Gorgo Medusa: ein »völlig versteinertes Gesicht«⁹⁸ blickt sich nach dem Diener um. Statt eines Drachen sind es zwei riesige Adler (Boten des Friedländers), die wie phallische Angsttiere dem Abtrünnigen drohen, ihn ins Feld der Weltgeschichte zurückzuholen. Sie umgibt ein ganz ähnliches Fluidum: ein dämonisches Strömen des Windes.

Ähnlich der Bildwert des Windes, dem Walter Benjamins »Engel der Geschichte« ausgesetzt ist: »Ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat [...] Dieser Sturm treibt unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.«⁹⁹ Solch pessimistische Bilder der Geschichte haben kaum mehr mit Geschichtsphilosophie à la Schiller, Hegel, Marx zu tun, bewegen sich eher im semantischen Spannungsfeld des Geschichtsdenkens eines Jakob Burckhardt, das auf Schopenhauer zurückgeht.¹⁰⁰ Den personalisierenden Zug Burckhardts überwindet moderne Dichtung allerdings, indem ihre Bilder der Geschichte stets von einem *anonymen Strömen*, einer transpersonalen *Triebkraft* der Geschichte zeugen. Sie ähneln den dämonischen Bildern, in denen in der Perspektive indigener Kulturen die ›heiße‹ vernichtende Geschichte erscheint. Moderne Poesie sieht ›unsere‹ Geschichte von außen bzw. von unten, in der Perspektive ihrer Opfer.

XI. Der ›weibliche‹ Wind: Verführung und verschlingender Sog

Die Gewalt der bewegten Luft kann uns entweder zustoßen oder in einen Strudel hineinziehen – letzteres etwa in Gestalt von Windhosen, Taifunen, als Sog des Fahrtwinds in Bahn-Tunneln oder als subtiler Sog einer wehenden Gardine. In einer warmen Sommernacht ist der kindliche Held von Hofmannsthals *Age of Innocence* allein zu Haus: »Früh in der Nacht schrak er auf aus einem Traum; das Fenster war offen, der laue Wind spielte mit den Vorhängen; gegenüber, hin-

ter den Rauchfängen, stand der gelbe Vollmond. Sein Herz pochte; ihm war, als hätte ihn jemand gerufen, er lauschte mit angehaltenem Athem.«¹⁰¹ Nicht zufällig erinnert diese Textpassage an einen Horrorfilm: Mondlicht, offenes Fenster, die Gardine weht, ein Käuzchen ruft, eine junge Frau wie in Trance auf dem Bett, ihren Nachtmahr erwartend, der »kein Haus aus eigenem Antrieb betreten«¹⁰² darf. Die Vampire verführen nur, wenn sie auf Verführungsbereite treffen. Dabei spielt die wehende Gardine eine Schlüsselrolle: Die in der Mondnacht »lockende Gardine« avancierte – so Klaus Heinrich – zum »repräsentativen Requisit der Gespenstergeschichte«,¹⁰³ weil sich in den vom lauen Wind geblähten Vorhängen der hereinwehende Luftstrom in einen *saugenden* verwandelt, das heißt in einen – weiblichen – *Sog*, der einen mitreißen will. Das Spiel der wehenden Gardine ist Chiffre einer saugenden Energie. Sie verweist auf den »Sog« als Schoßmetapher«, auf das Bild des verschlingenden Sogs, der Gefahr »mit lustvollem Schauer« verbindet.¹⁰⁴ Der Sog verführt, weil er das Risiko der Selbstauflösung unbewusst mit den Wonnen der Verschmelzung verbindet, weil er die zerstörerischen *und* erotischen Komponenten des Triebes auszuleben verspricht. Wie die Meeresströmung ist der Sog-Wind eine zentrale »Metapher des Unbewußten«, trägt »weibliche Qualität«.¹⁰⁵

Der Sog-Wind und seine heimliche Verführung werden in Erzählungen Alexander Kluges thematisch. Das ist allerdings nicht prima vista zu erkennen. Kluges Akteure liegen oft auf der Lauer vor den Gefahren der »Zugluft«: So befürchtet der Astrophysiker Meier jedes Mal, wenn seine Geliebte ihn verlässt, »Zugluft« und »Erkältung«; hinter der Angst versteckt ist »sein Wunsch zurückzukehren«, der aber wird »zerschlagen durch Realitätssinn«, das heißt durch die verständige Sorge um Gesundheit.¹⁰⁶ Von Staranwalt Dr. Sch. – aus der Erzählung *Anita G.: Die Flucht* – heißt es: »Er sucht nach Zugluft, Rechtfertigung für sein Wärmebedürfnis. Er fürchtet sich vor Erkältungen. Er kann sich eine Schwächung seines Körpers nicht leisten. Er ist geschützt vor Menschen, aber verletzbar durch Eingriffe der Zugluft.«¹⁰⁷ Die drohenden Zeichen der Zugluft werden in der Phantasie mit einer bevorstehenden Erkältung, diese wiederum mit Zeichen einer andrängenden Verführung verknüpft. Denn was das Ich-Bewusstsein angstvoll erwartet: Zugluft, Erkältung, Fieber, darin wittert das Unbewusste eine verführerische Chance, unterdrückten Wünschen nachzugeben – Wünschen nach Auflösung von Ich- und Körpergrenzen, nach Eintauchen in einen Wärmestrom, wo Selbst und Andere intim verschmelzen – der Wunsch, wieder Kind und wie damals von Fieber und mütterlicher Zuwendung überschwemmt zu werden. Daher spürt Anita G. »die kommende Erkältung wie etwas, auf das sie sich freute und das sie doch gleichzeitig mißbilligte, weil es hinderlich sein würde, alles so ähnlich wie ein Kind bekommen«.¹⁰⁸

Im Unbewussten, das die zustoßende Zugluft heimlich in einen verführerischen Sog verwandelte, waltet jedoch zugleich eine gegen solche Verführung ankämpfende Reaktion des Über-Ichs. Deshalb überlagern sich die Zeichen plötzlicher Zugluft mit Zeichen der Schuld. »Wie auftretende Zugluft ist das Schuldgefühl da, vor dem man sich hüten muß, wie Frühlingsanfang vor offenen Türen, die nur Erkältungen, ja Lungenaffektionen bringen.«¹⁰⁹ In der Angstlust, die Kluges oft neurotische Akteure angesichts drohender Zugluft und Erkältung ergreift, verbirgt sich die Angst vor unzerstörbaren Wünschen nach Selbstauflösung in Rausch, Traum, Ekstase, nach einer mythischen Welt intimer Teilnahme und Kommunikation.

XII. Der infernalische Wind (Pasolini)

Pasolinis Gedicht *L'anello* entwirft das ungewöhnliche Bild eines Windes, der Körper und Dinge »heiratet«, sich mit ihnen wollüstig vereint, sie gewaltsam umfasst wie ein Ring und dann – nicht weniger gewalttätig – wieder verlässt – il »vento [...] inanella/ corpi e cose e li abbandona.«¹¹⁰ Die symbolische Kombination von Wind, Wollust, Gewalt geht zurück auf Dantes *Divina Commedia*. Im 5. Gesang des *Inferno* entsteht ein Bild des Windes als diabolischer Kraft, welche die Geister der Wollust-Sünder gewaltsam mit sich reißt und »durch die wilde Luft« wirbelt: »Die höllische Windsbraut rastet nie und reißt/ die Geister mit sich wie geraubtes Zeug/ und stößt und wirbelt unsanft sie umher/ [...] so fegt der Höllensturm die bösen Geister/ nach rechts, nach links, hinauf, hinab – dahin/ Und keine Ruhe, keine Hoffnung winkt.«¹¹¹

Die Sünde der Wollüstigen, die sich haltlos dem Strom ihrer Leidenschaften hingaben, macht Dantes *inferno* zum allegorischen Bild ihrer Bestrafung: Ruhelos wirbeln ihre Schatten im höllischen Wind. Der dantesk-infernalische Wind korrespondiert bei Pasolini mit einem geheimnisvollen Wind, den die *Versi del testamento* (1971) beschwören: Der Reigen von Dantes sündigen Geistern verwandelt sich am Meeresstrand in einen Reigen von Strichjungen, »der mit Glück erfüllt, wie ein rätselhafter Wind.«¹¹² Die Strichjungen sind wie Windböen: Tauchen plötzlich am Meer auf und verschwinden wieder ins Namenlose. Der »warme«, »freundliche« Körper des Strichjungen schenkt Augenblicke von äußerst flüchtigem und fragwürdigem Glück.¹¹³ Denn es sind Augenblicke der Einsamkeit, der Ödnis (»momenti della solitudine«). Der entschwindende Körper verschmilzt »mit dem Wind, der über das nasse Gras fegt« (»col vento che tira sull'erba bagnata«). Der Wind und die Strichjungen tragen die Fruchtbarkeit der Welt in sich.¹¹⁴

Solch einsames Vergnügen spielt sich in einer »kalten« und »tödlichen« Atmosphäre ab.¹¹⁵ Aufgrund seiner demütigenden, erniedrigenden Umstände – man dürfe dabei, sagt Pasolinis lyrisches Ich prophetisch, Räuber und Mörder nicht fürchten – gleicht es einem »Opfer, das man dem Todestrieb darbringt«.¹¹⁶ Der Wind trägt daher nicht nur Fruchtbarkeit und Leben, sondern auch die Leere und den Tod in sich. Damit gleicht er dem Wind, den Pasolini im Film *Medea* (I 1969) in Szene setzte: Nachdem das Blut des Menschenopfers verteilt, die Leichenteile verbrannt sind, bläst Medea (verkörpert von Maria Callas) als Schamanin des Fruchtbarkeitsritus mit einem Windrad die Asche des Opfers über Felder und Plantagen, auf dass der Wind sie mit der Opferasche befruchte.

Maria Callas, die Pasolini als »riapparizione etonia« (chthonische Erscheinung) besingt¹¹⁷ und während der Dreharbeiten mit einem antiken Karneol-Ring beschenkt, ist in Pasolinis Gesellschaft ausnahmsweise wohl, sie »lässt das Kind Königin sein«.¹¹⁸ Im Wind an den Küsten der Insel Tragonissi¹¹⁹ lösen sich Missverständnisse ebenso auf wie Symbole und traditionell an sie geknüpfte Versprechen. Wie der Ring der Pia dei Tolomei (einer der windgeplagten Geister aus Dantes *Göttlicher Komödie*¹²⁰) im Wind des Fegefeuers alle Bedeutung verliert, so ergeht es dem Ring der Callas: »Alles übertrug sich auf den Wind, der dahinstrich/ Wie ein Ring, der nicht zur Heirat dient und nichts [kein Versprechen] einlöst/ Auf diesen einsamen Inseln.«¹²¹ Die überlieferten Symbole weisen ins Leere, und der Wind erscheint als Energie, in deren Strömung sich die Bedeutungen jener Symbole verflüchtigen, Sinn sich zerstreut, Hoffnungen leer werden.

Der Wind, der Ring, zärtliches Geflüster, die einsamen Inseln sind nicht nur Chiffren der Erinnerung an ein unmögliches Liebespaar, an die Tragik wechselseitig verfehelter Wünsche. Pasolinis Poesie macht »den Wind« zur Projektionsfläche einer Einheit von Lebensgier und Todestrieb, von Fruchtbarkeit und Auflösung (Entropie) der Welt,¹²² und bringt damit eine *kosmische* Perspektive ins Spiel, worin sich das Leben als verlorene Insel in der »Leere des Kosmos« erweist. Der »Lauf des Windes«,¹²³ die entfesselten Elemente machen, indem sie eine planetarische Atmosphäre schaffen, Leben erst möglich. Aber dieser Schutzschild des Lebens bettet dieses zugleich ein in die Chaotik, »Leere des Kosmos«, wo »Leben« eine zufällige Strahlungsnische fand. »So erscheint der Lauf des Windes wieder, der Leben schenkt und, unbe-seelter Wille, vergeht in der Düsterei des Ägäischen Meeres«.¹²⁴

XIII. Der Wind im dämonischen Bündnis mit Sonne und Zeit (Claude Simon)

Als der Protagonist Antoine Montès – aus Claude Simons Roman *Le Vent* (1957) – nach fünfunddreißig Jahren in die südfranzösische Provinzstadt zurückkehrt, um das Erbe seines Vaters, den er nie gesehen hat, anzutreten, kommt er »zum ersten Mal« mit diesem Wind – man denkt an den Mistral in der Provence – in Berührung: »mit diesem Sturm, diesem gleichsam in Permanenz und mit sinn- und vernunftloser Heftigkeit tobenden Orkan [...], der sich auf ihn stürzte, ihn angriff und wütend mißhandelte.«¹²⁵ Unter seinem »bösen, raschen Zugriff« erschauern die Stechpalmen, werden die Pinien »zurechtgebogen, flachgepreßt, gleichsam ein für allemal in die Horizontale heruntergedrückt.«¹²⁶ Es ist ein »teuflischer Wind«, dem sich Montès auf seinem klapprigen Fahrrad entgegenstemmt, ein Wind, »der pausenlos unter dem durchsichtigen Himmel dahinfegte und sich bis zu wütender Überreizung an seinem eigenen Zorn, an seiner nutzlosen sinnlosen Macht berauschte.«¹²⁷ Die Zeichen des Windes tragen eine Energie der Wut, der Grausamkeit, des Zorns, und wären dem Medium des alttestamentarischen Gottes durchaus ähnlich, wenn sie nicht ohne jeden Sinn, ohne Ziel und Maß wären. In Simons Roman weht der Wind beharrlich, eigensinnig, aber sinnlos, ja Chaos stiftend, indem er etwa »Blätter und Abfälle in Gestalt von [...] trunken taumelnden Schlangen vor sich herwirbelte«. Er ist ein die Ordnung der Dinge bekämpfender Dämon, der sich »mit aller Macht auf die stolzen Behausungen der Besitzenden« wirft.¹²⁸ Trotzdem ist der Wind hier keineswegs – wie bei Hölderlin, Hofmannsthal oder bei den Expressionisten – eine dionysische Kraft. Der dionysischen Sphäre, die eine Atmosphäre des Erdhaften, Schattigen, Dämmrigen kennzeichnet, ist er geradezu entgegengesetzt: Immer wenn der Himmel »in das tiefe Blau der Dämmerung übergang«, hatte sich »der Wind [...] völlig gelegt.«¹²⁹

Die Dämonie der Simon'schen Zeichen des Windes gewinnt Kontur und Tiefe, wenn man ihren Verzweigungen mit Zeichen einer endlosen, gleichförmigen Zeit und einer zerstörerischen Sonne nachgeht. Im »langgezogenen Ächzen des Windes in den Pinien« vernimmt der Erzähler »die Stimme der erschöpften, der gequälten Zeit selber«; der Wind, seine Zeichen sind dem »grauererregenden, unwiederbringlichen Sog der Zeit« verschworen.¹³⁰ Die Zeit erregt Grauen in dem Maße, als sie von den Eigenrhythmen der Körper, der Natur, der Planeten getrennt, als sie zur »leeren, homogenen Zeit« (Benjamin) wird, zur rein linearen, quantifizierenden Zeit Newtons und der modernen Gesellschaft, die sie zum Maß der Verwertung macht. Wie der unermüdliche Wind gleichgültig und starrsinnig auf die Einzelwesen, ihr Ordnungsgefüge einstürmt, so »fließt« die reine lineare Zeit gleichgültig und zersetzend gegen-

über den zyklischen Zeiten der lebendigen Natur, den Eigenrhythmen der Körper. Darum erscheint die lineare Zeit poetisch als »gequälte Zeit«: Es ergeht ihr wie dem Wind, der »als Sturm über die Ebene« rast: »eine sinnlose entfesselte Kraft, dazu verurteilt, sich ewig zu erschöpfen, ohne jemals auf ein Ende auch nur hoffen zu können«, wobei im Wehen des Windes ein »langgezogenen[en] Wehelaut« mitklingt, »als klage er um das, was er den schlafenden Menschen [...] neidete: [...] das Privileg zu sterben.«¹³¹

Nach der anderen Seite verschwüstem sich die Zeichen des Windes mit denen der Sonne – einer verzehrenden, gleißenden Mittagssonne, wie sie aus dem griechischen Mythenkreis des Pan und der *demoni meridiani* überliefert ist. Es »drang durchs offene Fenster die strahlende Mittagshelle samt dem Wind, [...] als ob Licht und Wind ein und dasselbe seien oder vielmehr das gleiche Fehlen von etwas: eine Leere, ein Nichts, eine Art von blendendem Vakuum.«¹³² Die »Heftigkeit« des »Windes« und »dieses Lichtes« verbünden sich: Beide sind »maßlos und aggressiv«, Kräfte, die von oben, vom *Äther* aus hereinbrechen.¹³³ Gerade dort, wo Metaphysiker seit Platon und Aristoteles, das Gute und Vernünftige verorteten, nimmt Simons Dichtung – im Einklang mit der historischen Avantgarde, mit dem Idol der »schwarzen Sonne« – sinnlose Dämonie und Zerstörung wahr. Mit seiner »eigenmächtigen Beharrlichkeit« avanciert der Wind zum Teil »einer angreifenden Substanz, bei deren Herstellung die Zeit, die Sonne und der Wind zu gleichen Teilen mitgewirkt hatten«, ¹³⁴ einer anonymen, dämonischen Substanz, welche die menschlichen Ordnungen zerfrisst.

XV. Äther, Luft als Reich der Finsternis - und Raum der Poesie (Celan)

In der Dichtung von Paul Celan ist ungeheure Wirklichkeit: die Hölle der NS-Vernichtungslager als Referenz gegenwärtig, aber keineswegs so, »als ließe sich ein poetisches Bild von ihnen machen«, als ließen sie sich als Objekte der Dichtung episch oder elegisch besingen: »Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr; sie wird Realität [...] Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft.«¹³⁵ Die Poesie Celans bringt in ihren imaginativen Wort-Kristallen die Worte zum Aufleuchten, macht sie (jenseits lexikalischer Polysemie) ästhetisch mehrdeutig. Dabei setzt sie subtile Referenzbeziehungen zu einer ungeheuren, vom Dichter nur noch »nachzustotternde[n] Welt«.¹³⁶

Der Äther, die Luft sind von einer fundamentalen Verfinsterung geprägt: Was einmal »Engelsmaterie« war, »Blitz« des alttestamentarischen Gottes, des »Belebend-Gerechte[n]«¹³⁷ oder der »Lichtbart der/ Patriarchen« (aus Celans

Gedicht *Tübingen, Jänner*)¹³⁸ – dieser Äther, *das* Reich des jüdisch-christlichen Gottes, *das* Medium der platonistischen Licht-Metaphysik, verwandelt sich in Celans Dichtung – mit stillschweigender Referenz auf die industriellen Todesfabriken – in ein Reich der Finsternis. Die göttliche Materie, Lichtträger und Seelensubstanz, mutiert zum Raum, auf dem schwere »Flugschatten« lasten, wo »Rauchseeleln« aufsteigen, wo unheimliche »Partikelgestöber« durchziehen,¹³⁹ »Brenzlige/ Jenseitsschwaden«, wo sich »Lichtdung« anhäuft.¹⁴⁰ »Giftgestillt« hängt »ein/ grünes/ Schweigen l...l/ unter hämischem Himmel«, heißt es in *Engführung*. Ruft das lyrische Ich den Äther einmal an: »Wir sehen dich, Himmel«, kommt nichts zurück als »Schatten um Schatten./ So atmen die Brände der Zeit.«¹⁴¹ Der Atem Gottes, das belebende Pneuma (hebr. *ruah*), ist – so *eine* mögliche Lesart – vom Rauch verdüstert, der den Essen der Todesfabriken entsteigt.

Stammelnd, stotternd nähert sich das lyrische Ich der Nacht: »Kam, kam./ Kam ein Wort, kam/ kam durch die Nacht./ wollt leuchten, wollt leuchten.« Das Wort, das erleuchten will, das von Propheten gesungen wurde und vielleicht von deportierten Juden im Angesicht des nahenden Endes, wird – »Asche« und nichts als »Asche, Asche./ Nacht.«¹⁴² Doch das Wort, das leuchten will, bezieht sich nicht allein auf die Worte der Heiligen Schrift. Es bezieht sich ebenso sehr auf die hermetischen Wortgebilde der symbolistischen Poesie, welche die Worte »im gegenseitigen Widerschein« aufleuchten lässt »wie ein virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine.«¹⁴³ Das aufleuchtende Wort ist eingefasst in die zentrale Metapher einer primär selbstreferentiellen, symbolistischen Poesie, die sich selbst ein »kristallines Schmuckstück« (Baudelaire) ist. Celan bezieht sich darauf deutlich kritisch: Ihr ist »die Welt, ein Tausendkristall« geworden; das Licht der Worte bleibt in einem hermetischen Spiegelkabinett (»Kreise./ grün oder blau, rote/ Quadrate«, »Kreise./ rot oder schwarz, helle/ Quadrate«) eingeschlossen, es beleuchtet nicht die nur mehr »nachzustotternde Welt« der Menschen. Und Celans *Engführung* bringt auch zur Sprache, was dem faszinierenden Wortzauber der Symbolisten fehlt: »kein/ Flugschatten./ l...l keine/ Rauchseele steigt auf und spielt mit.«¹⁴⁴

Die Dichtung Celans hält dem Äther, dem Reich der Toten, die Treue – allerdings nicht intentional, nicht diskursiv, nicht beschwörend, sondern indem sie den Äther zugleich als Raum der *Poesie*, als Raum der Bewegung und Freiheit einer Poesie imaginiert, die als eine Art anorganischer Sprachtrabant die irdische Menschenwelt umkreist. »Was geschah? Der Stein trat aus dem Berge./ Wer erwacht? Du und ich./ Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde.«¹⁴⁵ Wie in alten Mythen die Windgötter (etwa Odin oder Wotan) bei Sturmwind aus den Bergen hervorbrechen und durch die Luft schweben,¹⁴⁶ so bricht bei

Celan eine »steinerne« Poesie aus der erstarrten Menschenwelt heraus. Sie strebt an: »ein Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausbegeben« aus der gesellschaftlichen Welt, aus dem »bunten Gerede«, aus dem verklärenden »Wohlklang« [...], der noch mit und neben dem Furchtbarsten [...] unbekümmert einhertönte.«¹⁴⁷ »Der Stein in der Luft, dem ich folgte« (*Blume*),¹⁴⁸ führt aber bei Celan anders als bei den Symbolisten nicht dazu, die geschichtliche Menschenwelt zu verlassen, sondern zu einem »dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich«: zu einer Position, wo sich die Dichtung in verfremdender Perspektive der katastrophischen Moderne – und gleichzeitig jener »besonderen und abseitigen Zone« des Lebendigen (Nietzsche) – zuwendet; zum Ort einer »steinernen«, »graueren« Sprache«, die »am Rande« des »Verstummen[s]« verharrt.¹⁴⁹ Dennoch will Celans Poesie: »die schwebende/ Stein-Ikone«, »zu einem Andern« kommen.¹⁵⁰

Gereinigt von seinem metaphysischen Zauber, wird der Äther zum Raum einer Dichtung, die – hierin der symbolistischen verwandt – »die ganze Sintflut reproduzierender Sprache zum Rückgang«¹⁵¹ zwingt, aber zugleich den Toten, den Massen industriell Ermordeter nahe bleibt, sie nicht durch naive, emotionale Sprache verrät. Sie hält auf ein »Gegenüber« zu. »Die hellen/ Steine gehen durch die Luft, die hell-/ weißen, die Licht-/ bringer.// Sie wollen/ nicht niedergehen, nicht stürzen./ nichts treffen. Sie gehen/ auf./ wie die geringen/ Heckenrosen, so tun sie sich auf./ sie schweben/ dir zu.«¹⁵² Die Imagination des Äthers als Raum einer Poesie, die sich von kommunikativ mitteilender Sprache distanziert, nimmt an den Opfern der Massenvernichtung ebenso *poetisch* teil wie an jener winzigen Strahlungsnische des Kosmos, die Leben ermöglicht. Die Imagination der Poesie als eines steinernen Sprachtrabanten behauptet *in einem* deren Autonomie und Teilnahme.

Was in der Tiefe der Zeit begann, als Windgötter, Helden und Tote den Himmel bevölkerten, als Stürme oder laue Böen mythische, das heißt »indikalische« Zeichen waren, die das Tun eigensinniger Götter und Dämonen bezeugten, mag hier – wie immer vorläufig – enden: die Reise in Zeichenwelten von Wind, Luft, Äther mit dem Kompass einer kultursemiotischen Methode, die sich nicht nur am Wandel der Bedeutungen (Signifikate) orientiert, sondern zugleich an den »verschiedenen Produktionsweisen der Zeichen«.¹⁵³ Diese ändern sich zumal an den Bruchstellen der Kulturgeschichte, wie sie das Aufkommen der antiken Metaphysik, das Entstehen einer neuzeitlich »entfesselten« Subjektivität oder die Revolution der historischen Avantgarde-Dichtung markieren. Auch wenn die moderne Säkularisierung des Universums den »Äther« als Ausbund des Ungeheuren offenbar und als Sehnsuchtsraum von

Freiheit, Vernunft, heroischer Größe *unmöglich* macht, hält das die poetische Imagination der Menschen nicht davon ab, in einem Prozess der unbegrenzten ›Semiose‹ (Peirce) stets wieder innovative Zeichen des Windes, der Luft, des Himmels hervorzubringen und zu kombinieren.

Anmerkungen

- 1 Zur trichonomischen Logik des Zeichens und seiner Klassen siehe Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt/Main 1983, 64–72.
- 2 Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* [1973], übers. von Günter Memmert, Frankfurt/Main 1977, 62.
- 3 Ugo Volli, *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe* [2000], übers. von Uwe Petersen, Tübingen–Basel 2002, 23.
- 4 Eco, *Zeichen*, 176.
- 5 Vgl. Homer, *Odyssee*, 10. Ges., V. 19–49, übers. von Johann Heinrich Voss, Eltville/Rhein 1980, 619f. Gemeint ist das Abenteuer mit König Aiolos, dem Herrn und ›Wächter der Winde‹.
- 6 Eco, *Zeichen*, 146.
- 7 Ebd., 173.
- 8 Das System der Passatzirkulation – 1735 von George Hadley wissenschaftlich beschrieben – bildete die atmosphärisch-dynamische Basis für den sog. transatlantischen Sklavenhandel, der im Dreieck zwischen westeuropäischen Kolonialmächten, Westafrika und der Karibik Massen versklavter Schwarzer auf die Plantagen Amerikas spülte. Die planetarische Ökonomie der Winde wurde instrumentalisiert für die politische Ökonomie der Moderne, für Kapitalverwertung und Naturausbeutung.
- 9 Er formte den Menschen aus ›Staub vom Erdboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen‹ (1. Mose 2, 7). Das hebräische Wort *ruah* (Ruach) bedeutet denotativ ›Wind, Atem‹, konnotativ ›Atem Gottes‹.
- 10 ›Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt, wenn der Atem des Herrn darüber weht‹ (Jesaja 40, 7). Vgl. Jesaja 30, 28: Der Atem Gottes wirkt zerstörerisch ›wie ein reißender Fluß‹.
- 11 Hermann Oldenberg, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, Berlin 1881 [Reprint Leipzig], 26.
- 12 Ebd., 26.
- 13 Ebd., 29.
- 14 Dem scheint der tibetische Buddhismus zu widersprechen, der mit seinen Gebetsfahnen einen Wind-Kultus pflegt. Darin wirken jedoch noch schamanistische Mythen aus zentralasiatischen Nomadenkulturen fort. So ist der Name der sakralen Tücher dem ›Windpferd‹ (tib. *rlung rta*) entlehnt, einem tengristischen Seelen-Symbol.
- 15 Richard Gombrich, *Einleitung. Der Buddhismus als Weltreligion*, in: Heinz Bechert, ders., *Der Buddhismus. Geschichte und Gegenwart*, München 1989, 23.
- 16 Siehe dazu Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* [1955], übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main 1978; 280–284, hier 283f.
- 17 Paul Herrmann, *Nordische Mythologie* [Leipzig 1903], Berlin 2002, 35.

- 18 Siehe ebd., 169, 188f., 186.
- 19 Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen [Essay On Man]*, Frankfurt/Main 1990, 132f.
- 20 Eco, *Zeichen*, 113, 112.
- 21 Platon, *Politeia*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V, Griechisch und Deutsch, übers. von Friedrich Schleiermacher u.a., Frankfurt/Main–Leipzig 1991, 511, 513.
- 22 Ebd., 515, 497f.
- 23 So wird der philosophische Myster, wenn er wieder in die Höhlenwelt der gewöhnlichen Menschen hinabsteigt, ausgelacht, mit Hass und Hämie übergossen, angeprangert. »er sei mit verdorbenen Augen von oben zurückgekommen«, man solle »ihn umbringen« (ebd., 515).
- 24 Aristoteles, *Metaphysik. Schriften zur Ersten Philosophie*, übers. von Franz F. Schwarz, Stuttgart 2000, 315.
- 25 Ebd., 311, 321.
- 26 Ebd., 319.
- 27 Ebd., 310.
- 28 Siehe dazu Gernot Böhme, Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, 113, 143–145.
- 29 P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, übers. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1971, 25.
- 30 Böhme, Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, 153.
- 31 Siehe die Gedichte *Dem Sonnengott*, *Der Mensch* sowie *Da ich ein Knabe war*, in: Friedrich Hölderlin, *Werke*, Bd. I, Berlin–Weimar 1989, 135f., 124f.
- 32 Zum komplexen ideengeschichtlichen Zusammenhang siehe Dietmar Voss, *Hölderlin und die Triebstruktur des Menschen*, in: *Weimarer Beiträge*, 63(2017)3, 347–366, bes. 349–353.
- 33 Hölderlin, *Werke*, Bd. I, 120, 119.
- 34 Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in: *Werke*, Bd. II, Berlin–Weimar 1989, 42.
- 35 Ebd., 42.
- 36 Ebd., 86.
- 37 Vgl. hierzu Pierre Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt/Main 1969, 80f.
- 38 Hölderlin, *Hyperion*, 67, 50.
- 39 Ebd., 86, 85; vgl. auch 91.
- 40 Ute Guzzoni, »Ich liebe dich Griechenland überall. Es trägt die Farbe meines Herzens«, *Einige Bemerkungen zu Himmel und Natur im »Hyperion«*, in: Hansjörg Bay (Hg.), *Hyperion - terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman*, Opladen–Wiesbaden 1998, 122.
- 41 Hölderlin, *Hyperion*, S. 86.
- 42 Vgl. die Ode *Chiron*, in: Hölderlin, *Werke*, Bd. I, 219.
- 43 Friedrich Hölderlin, *Fragment von »Hyperion«*, in: ders., *Werke*, Bd. II, Berlin–Weimar 1989, 13.
- 44 Vgl. G.W.F. Hegel, *Glauben und Wissen*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1970, 288–291.
- 45 Ebd., 126f. sowie die Elegie *Menons Klage um Diotima*, in: Hölderlin, *Werke*, Bd. I, 185. – Solche Ungleichzeitigkeit sorgt mit dafür, dass »Hölderlins Himmel [...] sowohl natürlicher Himmelsraum wie Himmel der Götter oder [...] der antiken Helden« ist (Guzzoni, *Himmel und Natur im »Hyperion«*, 131).

- 46 Hölderlin, *Hyperion*, 62, 63.
47 Ebd., 49.
48 Hölderlin, *Werke I*, 252.
49 Emily Brontë, *Die Sturmhöhe*, übers. von Grete Rambach, Frankfurt/Main 1975, 87f.
50 Ebd., 72; siehe 88–90.
51 Siehe ebd., 92.
52 Siehe ebd., 173f.
53 Alfred Döblin, *Unser Dasein*, Olten–Freiburg/Breisgau 1964, 125.
54 Siehe dazu Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. III: *Evolution des Kosmos*, Stuttgart 1987, 251–254.
55 Döblin, *Unser Dasein*, 130. – Zu Recht ist als »die wichtigste Menschheitswirkung der Weltraumfahrt« herausgestellt worden, »daß sie die unabwendbare Bindung des bewußten Lebens in einen kleinen und gefährdeten Winkel des Universums überwältigend deutlich gemacht hat« (Dieter Henrich, *Fluchtlinien. Philosophische Essays*, Frankfurt/Main 1982, 37).
56 Vgl. dazu Stegmüller, *Hauptströmungen*, 75f., 10f.
57 Ebd., 249.
58 Friedrich Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Werke*, Bd. II, hg. von Karl Schlechta, München 1969, 115.
59 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. 29: *Erzählungen 2*, hg. von E. Ritter, Frankfurt/Main 1978, 174f. – Die Erzählung erschien auch unter dem Titel *Dämmerung und nächtliches Gewitter*.
60 Denn »er suchte den Vater – auch in Hammerschlägen auf die Nägel die den Leib des Sperbers am Holz kreuzigten, suchte er den Vater – und fand sich. So gekreuzigt war auch er durch den Vater, den Verächter seines Lebens« (ebd., 178).
61 Ebd., 176.
62 Ebd., 177.
63 So eine Variante von *Dämmerung und nächtliches Gewitter*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Die Erzählungen*, hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt/Main–Leipzig 2000, 114.
64 Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. 29, 177.
65 Ebd., 177, 178f.
66 Ebd., 16.
67 Ebd., 169.
68 Der unheimliche Diener hatte eine junge Magd über Nacht sadistisch geschändet, beinahe verbrannt, während Andreas in seinem Alptraum zwanghaft masochistische Qualen und Schuldgefühle durchlitten hatte (»Wollust und Todesqual in gräßlicher Vermischung«, Hugo von Hofmannsthal, *Andreas oder die Vereinigten [1907–1927]*, in: ders., *Die Erzählungen*, 267–271, hier 268).
69 Ebd., 272.
70 Denen es, wie er fühlte, »nicht um ihn ging [...], sondern um die Repräsentation und das Ansehen« (ebd., 273).
71 Ebd., 273, 275.
72 Ebd., 292.
73 Ebd., 294.
74 Ebd.
75 Ebd., 294, 295. – Fortan hat Andreas das Über-Ich-Ideal interiorisiert: »Er fühlt, wie der Malteser ihn trägt und hebt, [...] er kommt sich ganz als Geschöpf Sacramozos vor, aber ohne Gedrücktheit« (ebd., 333).

- 76 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. 30: *Roman. Biographie*, hg. von Manfred Pape, Frankfurt/Main 1982, 150, 151.
- 77 Hugo von Hofmannsthal, *Age of Innocence*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 29, 22.
- 78 Hofmannsthal, *Andreas*, 259, 247.
- 79 So in Georg Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt* (1910), in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1973, 112–113.
- 80 Arnolt Bronnen, *Vatermord*, in: ders., *Stücke*, Kronberg/Taunus 1977, 2–53, hier 5. – Eine stereotyp sich wiederholende Geste (vgl. ebd., 26, 32).
- 81 Ebd., 3. – Rolf beneidet den Bruder Karl, denn der »ist im Krieg/ L.../ Und reitet schnell wie der Wind«; der ältere Walter weiß um die unzähligen Toten und wünscht ihnen: »Du Wind geh zu ihnen/ Du heißer, heißer Wind« (ebd., 5).
- 82 Ebd., 4.
- 83 Siehe etwa Harald Hartung (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 5: *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, Stuttgart 1983, 118.
- 84 Bronnen, *Stücke*, 51.
- 85 Statt den Sohn in die Welt einzuführen, sie ihm zu eröffnen, schließt er ihn von ihr aus. Statt die – partiell homosexuellen – Triebwünsche des Sohnes aufzunehmen, um ihm ein Identifikationsangebot zu machen, mithin sein Ich zu entwickeln, fordert er vom Sohn »Liebe«, das heißt masochistische Unterwerfung, um *seine* (des Vaters) gesellschaftlich entwertete Würde und Identität als Mann, Vater, Hausherr wiederherzustellen (siehe ebd., 30f., 25). – Zum kulturgeschichtlichen Kontext vgl. Dietmar Voss, *Nehmen wir den Vater mit? Randglossen zum Vaterschaftsprozess der Moderne*, in: *KulturPoetik*, 2 (2004), 173–191.
- 86 »Wir sind noch immer eingesperrt« (Bronnen, *Vatermord*, 52).
- 87 »Ich hab genug von dir/ .../ Geh deinen Mann begraben du bist alt« (ebd., 53).
- 88 Ebd., 53.
- 89 Robert Müller, *Tropen. Der Mythos der Reise*, Hamburg 2010, 120.
- 90 Ebd., 121.
- 91 Siehe Georg Büchner, *Dantons Tod*, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. von Werner H. Lehmann, Darmstadt 1980, 42; Alfred Döblin, *Wallenstein*, Olten-Freiburg/Breisgau, 1980, 255f.; Arthur Koestler, *Sonnenfinsternis* [1940], Wien-München-Zürich 1978, 52; Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*, Frankfurt/Main 1977, 76–78. – Vgl. dazu Dietmar Voss, *Das Meer, der Wahn und die Großstadt. Magische Bildräume bei Döblin und Koeppen*, in: Walter Erhart (Hg.), *Alfred Döblin, Wolfgang Koeppen (= Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre)*, München 2005, 249–265.
- 92 Döblin, *Wallenstein*, 220.
- 93 Ebd., 221.
- 94 Ebd., 564.
- 95 »Er kannte nur umsetzen, umwälzen, kannte keinen Besitz. Er war nur die Gewalt, die das Feste flüssig macht. Er schauderte und zerbiß sich, wie sich ihm etwas Festes entgegenstellte« (ebd., 374).
- 96 »Ferdinand zog sich an dünnen Stämmen hoch L.../ rutschte wie ein weicher Wurm ab auf das Moos. L.../ Wie dunkle Zauberworte klang manchmal in ihm auf: das Reich, der Krieg, der Thron« (ebd., 734). – Der Begriff der »heißen« Geschichte bezieht sich auf Claude Lévi-Strauss' Modell einer Opposition »kalter« und »heiße« Kulturen.
- 97 Ebd., 637f., vgl. auch 674.

- 98 Ebd., 638.
- 99 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* [1942], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, Frankfurt/Main 1977, 697f. Paul Klees Zeichnung *Angelus Novus* diente dabei als Inspirationsquelle.
- 100 Siehe Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte. Der Text der ›Weltgeschichtlichen Betrachtungen‹ nach den Handschriften*, hg. von Peter Ganz, München 1982, 226–240, 392–395. Die »großen Männer« der Geschichte sieht Burckhardt in einem ›Hieros Gamos‹, einer mystischen Hochzeit, Vereinigung mit der geschichtlichen Zeit (392); das geschichtliche Leben als dämonischen Fluss (›frei und unfrei dahervogend‹, »von dunklen Gefühlen [...] geführt«; 229). – Nach Burckhardts Lehrmeister ist die geschichtliche Welt von einer ›böse‹ und dynamisch gewordenen Substanz beherrscht: vom »Willen«, der »ein blinder unaufhaltsamer Drang« ist, ein am eigenen Leib spürbares »Ding an sich« (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Stuttgart 1987, 392, 407). – Schopenhauers »Wille« setzt sich zusammen aus Selbsterhaltungstrieb (vom Selbstbewusstsein abgespalten), Egoismus des marktaktiven Bourgeois und entfesselter sexueller Triebdynamik.
- 101 Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. 29, 19.
- 102 Bram Stoker, *Dracula*, übers. von Wulf H. Bergner, München 1984, 186. – Vgl. Francis F. Coppolas Film *Bram Stokers Dracula* (USA 1992) wo Mina, Jonathan Harkers Braut, Graf Dracula entsprechend erwartet.
- 103 Klaus Heinrich, *Reden und kleine Schriften 1. Anfangen mit Freud*, Frankfurt/Main 1997, 44.
- 104 Ebd., 44.
- 105 Ebd., 43.
- 106 Alexander Kluge, *Neue Geschichten*, Frankfurt/Main 1977, 210.
- 107 Alexander Kluge, *Lebensläufe*, Frankfurt/Main 1974, 17.
- 108 Ebd., 11.
- 109 Ebd., 103.
- 110 Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, hg. von Graziella Chiarcossi und Walter Siti, Milano 1995, 1054; Übers. ins Deutsche vom Verf. – Vgl. zum existenziellen, lebens- und werkgeschichtlichen Zusammenhang dieses und der im Folgenden erwähnten Gedichte: Dietmar Voss, *Pasolini, Maria Callas und die tellurischen Mächte*, in: *Weimarer Beiträge*, 58(2012)1, 23–38.
- 111 Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, übers. von Karl Vossler, Zürich 1969, 46f.
- 112 Im Original: »che riempie di gioia, come un vento miracoloso« (Pasolini, *Bestemmia*, 959).
- 113 »Più caldo e vivo è il corpo gentile/ che unge di seme e se ne va« (Wärmer und lebendiger ist der freundliche Körper, der mit Samen beschmiert und weggeht) (ebd., 959).
- 114 »Un ragazzo ai suoi primi amori/ altro non è che la fecondità del mondo/ È il mondo che così arriva con lui; appare e scompare« (Ein Junge bei seinen ersten Liebeskontakten ist nichts anderes als die Fruchtbarkeit der Welt. Es ist die Welt, die so mit ihm ankommt; erscheint und verschwindet) (ebd., 960).
- 115 »Più freddo e mortale è intorno il diletto deserto« (Kälter und tödlich ist es um das öde Vergnügen) (ebd., 959).
- 116 Ebd., 960 (»un sacrificio da compiere alla voglia di morte«).
- 117 Vgl. das Gedicht *Timor di me?* (ebd., 1031).
- 118 »Concedi alla bambina di essere regina«, wie es im Gedicht *La presenza* (1970) heißt (ebd., 1062).

- 119 Wo Pasolini und Maria Callas im Sommer 1970 gemeinsame Urlaubstage verbringen.
- 120 Vgl. den 5. Gesang des *Purgatorio* (Fegefeuer), wo unter den im Winde fliegenden, herumgestoßenen Geistern auch der von Pia dei Tolomei erscheint: »L...I ich bin die Pia/ Siena war Wiege mir, Maremma Grab/ und jener weiß es, der den Edelstein/ mit seinem Ring zur Trauung mir gegeben« (Dante Aligheri, *Die göttliche Komödie*, 217).
- 121 »Tutto si proiettava nel vento che scorreva/ come una gemma che non sposa e non scioglie/ su quelle isole deserte« (Pasolini, *Bestemmia*, 1056).
- 122 »Tutto si trasferì su quel vento« (Alles übertrug sich auf jenen Wind): »il bisogno di amore« (Liebesbedürfnisse), »il bisogno di essere altri« (das Bedürfnis *andere* zu sein), »anche la morte – quella che ora il vento più di ogni altra cosa significava« (auch der Tod, den der Wind heute mehr als alles anderes bedeutete), so im *Rifacimento* des Gedichts *L'anello* (ebd., 1056).
- 123 Dessen Herkunft – im Unterschied zu derjenigen Dantes – ebenso unbekannt ist wie sein Ziel (»quel vento/ a cui provenienza è ignota, e così la sua meta« (ebd., 1056).
- 124 »Così riappare il corso del vento/ che dà vita/ e va, volontà inanimata, nell'oscurità dell'Esgeo« (ebd., 1055).
- 125 Claude Simon, *Der Wind. Versuch, einen Barockaltar wiederherzustellen*, übers. von Eva Rechel-Mertens, Leipzig-Weimar 1988, 15.
- 126 Ebd., 14, 27.
- 127 Ebd., 43.
- 128 Ebd., 43, 44.
- 129 Ebd., 98.
- 130 Ebd., 36, 95.
- 131 Ebd., 269. – Das Gegenteil der chronometrischen Zeit wäre neben den endlichen Zeitrhythmen der Natur und ihrer Atmosphäre – eine »sich verdichtende Zeit«, in welcher nur »der Augenblick« zählt: Diese Ausnahme-Zeit, »die jetzt nicht linear verlief«, realisiert der Erzähler, wenn er z.B. in einer Frauengestalt (Helene) die »Haltung der formgewaltigen Mutter der Erde oder der ewigen Hure – Demeter oder Dalila«, die »blinden Göttinnen der griechischen Tragödie« oder auch die Gebärde »einer Gestalt aus shakespeare'schen Dramen« entdeckt (ebd., 182).
- 132 Ebd., 85.
- 133 Ebd., 91.
- 134 Ebd., 26, 27.
- 135 Peter Szondi, *Celan-Studien*, Frankfurt/Main 1980, 53f., 52.
- 136 Paul Celan, *Gedichte II*, Frankfurt/Main 1975, 349.
- 137 Ebd., 196.
- 138 Paul Celan, *Gedichte I*, Frankfurt/Main 1975, 226. In dem »Lichtbart« spiegelt sich der Hölderlin'sche »Lichtstrahl, der/ Dem Neugeborenen begegnet« (Hölderlin, *Der Rhein*, in: ders., *Werke*, Bd. I, 228).
- 139 So in Celans Gedicht *Engführung*, in: ders., *Gedichte I*, 203, 200. – Zu »Flugschatten« siehe auch *Gedichte II*, 333.
- 140 Celan, *Gedichte II*, 192, 344.
- 141 Celan, *Gedichte I*, 133.
- 142 Ebd., 199.
- 143 Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in: ders., *Sämtliche Dichtungen*, Französisch und Deutsch, übers. von Carl Fischer und Rolf Stabel, München 1995, 285. Im

Original: »s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries«.

- 144 An solchen Stellen wird Celans Dichtung »zum Gegenteil einer *poésie pure*«. Das Ziel der Kunst ist hier nicht die Kunst, sondern ihre Aufhebung« (Klaus Voswinkel, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt*, Heidelberg 1974, 61).
- 145 Celan, *Gedichte I*, 269.
- 146 Vgl. Paul Herrmann, *Nordische Mythologie* [1903], Berlin 2002, 36, 173, 182.
- 147 Paul Celan, *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt/Main 1988, 47, 21f.
- 148 Celan, *Gedichte I*, 164.
- 149 Celan, *Meridian*, 47, 21, 54.
- 150 Celan, *Gedichte II*, 333; *Meridian*, 55.
- 151 Voswinkel, *Paul Celan*, 94.
- 152 Celan, *Gedichte I*, 255.
- 153 Eco, *Zeichen*, 67.