

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2019

65. Jahrgang

Alexander Nebrig Auerbachs Spinoza-Rezeption in den »Schwarzwälder

Dorfgeschichten« und die Entdeckung der internationalen Autorschaft

■ *Luciano Gatti* Die Autonomie des Fernsehspiels. Becketts »He, Joe«

und »... nur noch Gewölk ...« beim SDR ■ *Elisabeth K. Paefgen*

»grauen ist aber auch/ eine farbe«. Farbwort in lyrischen Texten

nach 2000 ■ *Gerhard Schweppenhäuser* Marcuse und der Streit

um die Metaphysik ■ *Dietmar Voss* Semiotik des Unsichtbaren.

Zu Äther, Luft, Wind in Mythos und moderner Dichtung

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

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

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

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

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

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Alexander Nebrig</i> Berthold Auerbachs Spinoza-Rezeption in den »Schwarzwälder Dorfgeschichten« und die Entdeckung der internationalen Autorschaft	5
<i>Luciano Gatti</i> Die Autonomie des Fernsehspiels. Samuel Becketts »He, Joe« und »... nur noch Gewölk ...« beim Süddeutschen Rundfunk	29
<i>Elisabeth K. Paefgen</i> »grauen ist aber auch/ eine farbe«. Farbworter in lyrischen Texten nach 2000	52
<i>Gerhard Schweppenhäuser</i> Marcuse und der Streit um die Metaphysik	80
<i>Dietmar Voss</i> Semiotik des Unsichtbaren. Zu Äther, Luft, Wind in Mythos und moderner Dichtung	97

Miszelle - Rezensionen

<i>Theodore Ziolkowski</i> Der verpflanzte Garten. Gethsemane in der deutschen Dichtung	125
<i>Stephan Braese</i> Wolfgang Johann: Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktion einer Debatte	136
<i>Helmut Peitsch</i> Michael Ostheimer: Leseland. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur	140
<i>Benedikt Wolf</i> Helmut Peitsch, Helen Thein (Hg.): Lieben, was es nicht gibt. Literatur, Pop und Politik bei Ronald M. Schernikau	146
<i>Fabienne Steeger</i> Johannes Franzen: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015	149
<i>Ina Linge</i> Nina Schmidt: The Wounded Self. Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature	153
<i>Jonas Meurer</i> Caroline Jessen: Der Sammler Karl Wolfskehl	157

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Braese, Stephan, Prof. Dr. – RWTH Aachen, Inst. für Germ. und Allg. Literaturwissenschaft, Eilfschornsteinstr. 15, D-52062 Aachen
Gatti, Luciano, Prof. Dr. – Rua Dr. Albuquerque Lins, 867, apto. 1302, 01230-001 São Paulo SP, Brasilien
Linge, Ina, Dr. – University of Exeter, Centre for Medical History, Amory Building, Rennes Drive, UK-Exeter, EX4 4RJ
Meurer, Jonas – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für NdL, An der Universität 5, D-96047 Bamberg
Nebrig, Alexander, Prof. Dr. – HHU Düsseldorf, Inst. für Germ., Universitätsstr. 1, D-40225 Düsseldorf
Paefgen, Elisabeth K., Prof. Dr. – FU Berlin, Inst. für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin
Peitsch, Helmut, Prof. Dr. – Konsumhof 5, D-14482 Potsdam
Schweppenhäuser, Gerhard, Prof. Dr. – FHWS, Sanderheinrichsleitenweg 20, D-97074 Würzburg
Steeper, Fabienne – Universität Bielefeld, Fak. für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 25, D-33615 Bielefeld
Voss, Dietmar, PD Dr. – Sonnenallee 94, D-12045 Berlin
Wolf, Benedikt, Dr. – HU Berlin, Inst. für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin
Ziolkowski, Theodore, Prof. Dr. – 36 Bainbridge Street, Princeton, NJ 08540, USA

Redaktionsschluss: 5. Februar 2019

Weimarer Beiträge 65(2019)1

Alexander Nebrig

Berthold Auerbachs Spinoza-Rezeption
in den »Schwarzwälder Dorfgeschichten«
und die Entdeckung der
internationalen Autorschaft¹

In der Mitte des 19. Jahrhunderts stellte der Spinozismus unzweifelhaft ein transnationales Paradigma dar.² Schon in der Goethezeit hatte die europäische Literatur vom Optimismus des holländischen Philosophen gezehrt. Sein Versprechen irdischer Glückseligkeit ist auch Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (seit 1843) eingeschrieben³ – einem der wichtigsten Projekte der realistischen Erzählliteratur. An den Erzählungen des schwäbischen Schriftstellers fällt auf, dass sie trotz ihres provinziellen Stoffes umgehend internationale Resonanz erfuhren: Die großen russischen Realisten lasen und verehrten Auerbach, in Großbritannien, Holland und in Skandinavien erschienen seine Bücher, und selbst in Frankreich, das deutscher fiktionaler Literatur eher reserviert gegenüberstand, wurde er übersetzt. Die stärkste internationale Verbreitung unter den *Schwarzwälder Dorfgeschichten* fand das optimistische wie pantheistische *Barfüßele*.⁴

Im Folgenden möchte ich den Zusammenhang zwischen der international anschlussfähigen Philosophie Spinozas in Auerbachs Werk einerseits und der internationalen Verbreitung ebendieses Werkes andererseits erörtern. Es geht um die ideellen Eigenschaften von Literatur, die ihren Entstehungs- und primären Vertriebsraum überschreitet und in Übersetzungen Erneuerung findet. Bislang wurden Auerbachs Erzählungen vornehmlich mit dem Pantheismus Spinozas in Verbindung gebracht. Die Spinoza-Rezeption lässt sich aber noch stärker präzisieren. Zu zeigen ist, dass die Affektenlehre der spinozistischen Ethik für Auerbachs Figurenpsychologie strukturbildend wurde (I, II). Im Anschluss an die Überprüfung dieser Hypothese wird in einem zweiten Schritt Auerbachs Spinoza-Rezeption in Verbindung mit seiner Einstellung auf internationale Kontrolle des Werkes gebracht (III, IV). Das neue grenzüberschreitende Verwertungsbewusstsein wurde von der Entstehung des übersetzungsrechtlichen Denkens ermöglicht. Auerbach verfolgte aufmerksam die urheberrechtliche Entwicklung und trat selbst als Lobbyist internationaler Urheberübereinkünfte

auf, was ihn zu einem Pionier internationaler Werkherrschaft macht. Leitend ist an dieser Zusammenführung von literarischer Hermeneutik und Urheberrechtsgeschichte die bereits an anderen Fällen erörterte These,⁵ dass Vertriebs- und Vermittlungslösungen in einem wechselseitigen Verhältnis mit der Werkstruktur stehen können.

I. Jüdische Sittenromane und ›internationale Erkenntnis‹

Bereits Berthold Auerbachs erste literarische Werke orientierten sich an europäischen Vorbildern. Auerbach betrat in den 1830er Jahren die literarische Bühne mit dem Projekt eines Romanzyklus zur jüdischen Sittengeschichte in Europa. Wie Honoré de Balzac oder Charles Dickens galt auch Auerbach unter den Zeitgenossen als »Sittenschilderer«.⁶ Balzacs Einführung in die Sittenstudien (*études de mœurs*) erschien erstmals 1835, dann ausgebaut als Vorrede zur *Comédie humaine* 1842,⁷ in dem Jahr, als die ersten von Auerbach ebenfalls zyklisch angelegten *Schwarzwälder Dorfgeschichten* in Zeitschriften gedruckt wurden.

Im Unterschied zu Balzacs voluminöser *Comédie humaine* beschränkt sich Auerbachs Ghetto-Zyklus auf zwei Romane. Der erste behandelt das Leben der Westjuden in Holland. Protagonist ist der Philosoph Spinoza (1837). Der zweite widmet sich dem Leben der Ostjuden des 18. Jahrhunderts. Sein Titel lautet *Dichter und Kaufmann* (1840), und Protagonist ist der jüdische Dichter der Aufklärung Ephraim Moses Kuh (1731–1790), ein Zeitgenosse von Lessing und Mendelssohn.

In der Vorrede zum *Spinoza*-Roman von 1837, die den Titel *Das Ghetto* trägt, erklärt Auerbach sein Vorhaben, »Sittenbilder aus dem Leben der Juden aufzustellen«⁸ bzw. ein »jüdisch-holländisches Gemälde«⁹ zu zeichnen, zunächst damit, dass in der deutschen Literatur das Leben der Juden doch sehr stereotyp zur Darstellung komme. Es gehe ihm darum, mit dem »durchweg falschen Colorit aller dieser Romane«¹⁰ aufzuräumen. Er wolle dem Publikum authentische Sitten schildern, auch wenn das meiste sich nicht erschließe, weil es nur durch »Gewohnheit und Tradition erfahren werden« könne: »Ein reicher Schatz von Sagen, Wundergeschichten« finde sich im »Munde des Volkes«, und ihm, Auerbach, obliege es, den Schatz zu retten.¹¹

In beiden Romanen geht die Sittenkunde über das bloß ethnographische Interesse hinaus. Zweck der deskriptiven Ethik ist es, die Heteronomie des Menschen durch die althergebrachten Verhaltensweisen zu zeigen. Erst ihre Erkenntnis befreie den Menschen von den Sitten und eröffne einen wahren ethischen Handlungsraum: »In der christlichen wie der jüdischen Kirche war der Geist und das Leben von Dogmen und Bräuchen begrenzt und bestimmt.«¹² Sowohl

Spinoza als auch Ephraim Moses Kuh repräsentieren »das freie Individuum, das nur von den ihm innewohnenden Gesetzen begrenzt und bestimmt ist.«¹³ Der Erstgenannte wählt den Weg der Philosophie, der zweite endet im Wahnsinn.

Auerbachs literarische Erstlinge adressieren ein Publikum, das sich von der Literatur historisches Wissen über die Lebensweise von Juden in Holland und Breslau im 17. respektive 18. Jahrhundert verspricht. Zugleich bedient er das wachsende Interesse an der Selbstverwirklichung im Irdischen. Auerbach spricht damit nicht nur die deutsche Leserschaft an, die sich für die Sitten der West- und Ostjuden und für ethische Fragen interessiert, sondern potentiell auch die transnationale säkulare jüdische Leserschaft Europas.

Die Rezeptionsgeschichte gab ihm Recht. Tatsächlich sollte der *Spinoza*-Roman später in verschiedene Sprachen übersetzt werden.¹⁴ Nachdem 1874 bereits zwei Auflagen einer ersten holländischen Übersetzung sowie eine Neuübersetzung erschienen waren, gestand Auerbach: »Es ist mir ein inniges Genügen, den Weisen so in seinem Heimatlande zu erwecken.«¹⁵

Wohl kaum hat Auerbach vor dem Schreiben den europäischen Buchmarkt analysiert. Dennoch wird man sagen dürfen, dass seine ersten literarischen Arbeiten nicht nur für das Lesepublikum im Königreich Württemberg geschrieben worden sind. Zur potentiellen Kundschaft gehörte neben dem interterritorialen deutschsprachigen Publikum wenigstens das jüdische Publikum Europas. Mit der Wahl des jüdischen Stoffes bei gleichzeitiger säkularer Perspektive kündigte er an, sich eine Rezeption seiner Texte auch außerhalb Deutschlands vorstellen zu können. Gegenüber dem Freund Ivan Sergeevič Turgenev gestand er 1868 sein Interesse an der »internationalen Erkenntniß«, zu der die Juden »eine besondere Berufung«¹⁶ hätten.

II. Die »Dorfgeschichte« als Vehikel von Spinozas Ethik

Die Rezeption internationaler Traditionen und Geschmacksformen ist immer auch relevant für die Adressierung der Literatur. Auerbachs anfängliche Orientierung an ausländischen Gegenwartsautoren wie Honoré de Balzac oder Walter Scott¹⁷ bekräftigt die Annahme seiner internationalen literarischen Handlungsabsicht. Dass Auerbach von der transnationalen jüdischen Sittengeschichte auf die Lokalkultur der Schwarzwälder Provinz umlenkte, scheint dazu im Widerspruch zu stehen. Doch schon das offensichtliche Festhalten am Zyklus-Gedanken deutet auf Kontinuität hin. Der folgende textanalytische Teil führt darüber hinaus den Nachweis, dass sich die produktive Spinoza-Rezeption und der grenzüberschreitende Anspruch der jüdischen Sittenromane weiterhin in den *Schwarzwälder Dorfgeschichten* artikulierten, die seit 1843 erschienen.

Trotz des abrupten Wechsels von den Sitten der Juden zu den Sitten der Schwarzwälder gibt es zwischen beiden Werkkomplexen eine ideologische Verbindung über Spinoza, an dessen Philosophie Auerbach lebenslang festhielt.¹⁸ Er hatte sie sich in der biographischen Fiktion des *Spinoza*-Romans angeeignet und später in einer Übersetzung des Gesamtwerkes vertieft. Diese vierbändige Übersetzung erschien 1841, eine zweite Auflage 1871.

In der Vorrede zur Übersetzung erinnert Auerbach an die philosophische Anschlussfähigkeit seiner Unternehmung. Nicht nur die jüdische Thematik konnte europaweit ein Publikum ansprechen, sondern auch die philosophische Tendenz. Der Spinozismus wird von Auerbach als Blaupause des selbst in Frankreich angesagten deutschen Idealismus vorgestellt: »Deutschland, die Hochschule der Philosophie, hat deren Ursprung in Spinoza anerkannt, es muß daher von hoher Bedeutung seyn, ihn stets allgemeiner in seiner Reinheit und Ursprünglichkeit zu erkennen; möge die vorliegende Uebersetzung dazu beitragen.«¹⁹

Der sowohl ökonomische als auch moralische Wunsch, außerhalb der territorialen Grenzen verbreitet zu werden, wird vor dem Hintergrund verständlicher, dass Auerbachs primärer Vertriebsraum beschränkt war. In Österreich durften weder der *Spinoza*-Roman noch seine Spinoza-Übersetzungen verkauft werden. Schriften, die wie Spinozas *Ethik* die irdische Glückseligkeit versprachen, standen im Widerspruch zur transzendenten Heilslogik der katholischen Kirche.²⁰ Sowohl der Spinozismus als auch sein mächtigstes Verbreitungsmedium, die idealistische Philosophie, waren an den Universitäten Österreichs teilweise und zeitweise verboten.²¹

Die *Dorfgeschichten* können demzufolge als ein Kompromiss gelesen werden, durch den der Autor sein Werk im deutschsprachigen Raum ungehindert vertreiben lassen konnte, ohne den internationalen Raum aufzugeben. Der Spinoza-Bezug wird in ihnen verdeckt, aber nicht getilgt. Dafür war Auerbach viel zu stark involviert in das Werk des Holländers. *Spinoza*-Roman und Spinoza-Übersetzung halfen Auerbach dabei, moralische Prinzipien zu erkennen, die wiederum stabilisierend für die *Dorfgeschichten* waren.²² Wie in den beiden Sittenromanen geht es auch in den ruralen Erzählungen um das Verhältnis von allgemeiner und individueller Moral, das heißt von »Sitte« und »Sittlichkeit«,²³ wobei die Behauptung dieser gegenüber jener von der Kenntnis der Affekte abhängt.

Die Sittlichkeit des Tolpatsch. Das Sittenwissen der *Dorfgeschichten* mediatisiert unterschiedliche Aspekte der spinozistischen Ethik. Strukturverwandt mit dem *Spinoza*-Roman ist dabei Auerbachs erste Dorfgeschichte *Der Tolpatsch*. Auch in dieser Erzählung entsteht das freiheitliche Bewusstsein aus der Erfahrung sittlicher Heteronomie.

Am Anfang der Erzählung ist der Protagonist Aloys von den Sitten seines Dorfes determiniert, und in dieser Unfreiheit begeht er Fehler und leidet. Aloys liebt ein Mädchen, das Marannele, das einen anderen heiraten wird. Eine »alte Sitte« verhindert freies Handeln.²⁴

Es handelt sich um einen Brauch, der es jungen Frauen und Männern ermöglicht, einander in der Spinnstube näher zu kommen – einem nicht nur erotisch, sondern auch poetologisch aufgeladenen Raum. Im Folgenden geht es um das Schütteln jener Reste, die beim Spinnen in den Rockschoß fallen.²⁵ Auerbachs Protagonist Aloys umfasst die Spitze des Spinnrockens und trägt bei dieser phallischen Geste einen Spruch vor, der nicht minder zweideutig ist:

»Jungferle, derf i eu' bitte:
Lent mi Euere Engerle schüttle,
Die kleine wie die große
Auf dere Jungfere Schooße.
Jungfer, warum seind Ihr so stolz?
Eure Kunkel ischt doch nau von Holz,
Wenn sie wär' mit Silber b'schlage
No wett' i eu' was andres sage.«²⁶

Nach Aloys' Vortrag reagiert das Marannele nach »alter Sitte« und lässt »Spindel und Wirtel auf den Boden fallen«.²⁷ Aloys hebt beides auf und erhält das Versprechen auf ein Fastnachtsküchle. Erst jetzt gibt er den Spinnrocken (»Kunkel«) wieder frei und bekommt »einen rechtschaffenen Kuß.«²⁸

Auerbachs Protagonist missdeutet jedoch das Formale und Spielerische der Sitte als ernste Neigung. Nachdem der unbeholfene junge Mann, der aber von naturhafter Güte ist, seine Enttäuschung erkannt hat, entfaltet er seine Fähigkeiten als Ausgewandeter. Traurig darüber, all das »viele Gut«,²⁹ das er in Amerika gewonnen habe, allein genießen zu müssen, schreibt er seiner Mutter, er wollte gern dem Bürgermeister des Dorfes zeigen, »was ein freier Bürger von Amerika ist.«³⁰

Der Pantheismus. Ein anderer Zug Spinozas neben der sittlichen Selbstbestimmung ist sein Pantheismus. Die Gotteserfahrung als Naturerfahrung kommt im ersten Band der *Dorfgeschichten* besonders in der Erzählung *Ivo, der Hairle* zum Tragen³¹ sowie in der späteren Aschenputtel-Erzählung *Barfüßele*. Aber Auerbach geht es nicht um pantheistische Verkürzung der Lehre Spinozas.

Er zeigt gerade nicht mit jeder Geschichte einen neuen Spinoza vom Dorfe, der sein Glück macht oder in pantheistische Verzückung gerät. Der Pantheismus bleibt auf wenige Ausnahmefiguren beschränkt. Auerbach hat Spinoza

keinesfalls auf diesen Aspekt reduziert. Wenn er sich den ganzen Spinoza in der Übersetzung angeeignet hat, dann hat er sich zwangsläufig auch mit dessen Affektenlehre befasst, die präsenter ist, als bisher angenommen.

Spinozas Affektenlehre. Wer Spinoza ernst nimmt, kann sich nicht nur auf das Studium seines Gottesbegriffes, seiner Staatsvorstellung oder seiner Bibelkritik beschränken, sondern sollte die Affektenlehre studieren. Für die Differenzierung der Affekte stellt Spinozas *Ethik* einen unerschöpflichen Vorrat dar. Auerbach hatte die Affekte 1841 zuerst mit ›Seelenbewegung‹ wiedergegeben, 1871 mit ›Affekt.‹³²

Spinoza, der die Affekte nicht ausgrenzt, sondern als Teil der Natur begreift, unterscheidet aktive und passive Affekte: solche, die das Tätigkeitsvermögen steigern, und solche, die es verringern (Eth. III, Def. 1–3).³³ Die Differenz zwischen dem Affekt als Handlung (*actio*) und dem Affekt als passivem Erleiden (*passio*) resultiert aus sogenannten adäquaten und nicht adäquaten Ursachen. Sie betreffen die Affekte des Körpers und die Ideen, die wir davon haben. Im Fall der adäquaten Ursachen sind wir Ursache der Dinge, die geschehen; im anderen Fall sind wir selbst nicht Ursache des Geschehens.³⁴ Spinoza geht von einer naturnotwendigen Ordnung aus. Die Gesetze der Natur bzw. die Gesetze der göttlichen Ordnung streben, so Spinoza, nach irdischer Erfüllung durch den Menschen. Würden es sich die Menschen zur Aufgabe machen, diese Gesetze zu erkennen, würden sie glücklich, wie Auerbach Spinozas Gedankengang in seiner 1841 parallel zur Erzählung *Tolpatsch* entstandenen Dialogerzählung *Was ist Glück?* popularisiert.³⁵

Die *Dorfgeschichten* vermitteln aber nicht nur geglückte Charaktere (ἡθῆ) wie den Tolpatsch, Barfüßele oder Ivo, sondern geben auch Beispiele fehlgeleiteten Strebens oder aber negativer Affekte wie Eifersucht, Hass, Neid, Zwietracht. Spinozas Argument gegen sie ist kein soziales, sondern ein individualistisches. Denn diese Affekte schaden der irdischen Glückseligkeit desjenigen, der sie erleidet. Soziale Ordnung hat für ihn die Funktion, das nach Glück strebende Individuum vor denen zu schützen, die von Affekten beherrscht werden. Würden alle Individuen die Funktionsweise des Affekts erkennen, bräuchte die Gemeinschaft keine äußere Ordnung. Wenn Auerbach von ihren Affekten beherrschte Menschen zeigt, dann rekurren diese Negativexempla nicht auf irgendeine allgemeine Moral, sondern sind in Spinozas Ethik fundiert.

Zwietracht. Beispielsweise wohnen in der Geschichte *Die feindlichen Brüder* die beiden Protagonisten zwar im selben Haus, sind aber dergestalt verfeindet, dass

sie den Wohnraum durch Trennwände geteilt haben. Auerbach zeigt uns das absurde Leben der beiden Brüder, ohne daraus eine komplexe Handlung zu spinnen. Das Erzählen wird zur bloßen Demonstration der Zwietracht (*discordia*). Durch einen Zufall wird der neue Pfarrer – ein Sprachrohr Auerbachs – auf die Brüder aufmerksam und hebt ihren Hass und ihre Zwietracht durch öffentliche Thematisierung in der Predigt auf.³⁶

Hass und Eifersucht. Stärker noch als in diesem plakativen Beispiel mit der Handlungsstruktur verwoben ist Spinozas Affektenlehre in *Tonele mit der gebissenen Wange*. Es ist die Geschichte von einem bildhübschen Mädchen. Man nennt es »im ganzen Dorf das Borsdorfer Aepfele, weil es so rothe Bäckle«³⁷ hat. Zwei Männer umwerben es: Sepper aus dem Dorf, der sich dem Tonele versprochen glaubt, und der Jäger, der sozial höher steht und nicht zur Dorfgemeinschaft gehört. Sepper genießt die »Vorfreude seines künftigen baldigen Glücks«³⁸ und begleitet nach einer Bauernhochzeit das Tonele nach Hause. Es scheint, dass sich das Tonele für Sepper entschieden hat. Im Moment der sexuellen Erregung jedoch kommt es zu einem Vorfall. Obgleich Tonele eindeutig ihre Zuneigung signalisiert und Sepper auch »hoch erregt«³⁹ ist, fragt dieser nach dem Jäger. Darauf bittet Tonele ihn, endlich vom Jäger zu lassen und sich ihr zuzuwenden. Die Erregung wegen des Rivalen und wegen Toneles interferieren, so dass Sepper Tonele dermaßen fest in die Wange beißt, dass sie eine Bisswunde bekommt. Den Mund an ihrer Wange, sagt Sepper: »ich möcht' Dir g'rad 'neinbeißen./ ›Beiß«, sagte Tonele.«⁴⁰ Indem Sepper die Rede eigentlich versteht, zeigt Auerbach, wohin die Erregung führen kann.

Die merkwürdige Beiß-Szene wird verständlicher, sobald man Spinozas Analyse der Leidenschaften im dritten Teil seiner *Ethik* heranzieht. Propositio XXXV entspricht der von Auerbach geschilderten Situation: »Wenn sich Jemand vorstellt, daß der geliebte Gegenstand durch ein gleiches oder engeres Band der Freundschaft sich mit einem Andern verbinde, als das war, wodurch er allein dasselbe im Besitz hatte, so wird er mit Haß gegen den geliebten Gegenstand afficirt werden und jenen Andern beneiden.«⁴¹

Auf den Lehrsatz folgt die Beweisführung (*demonstratio*). Nach Spinoza steigert die Liebe das Selbstgefühl des Geliebten. Liebe sei Ausdruck einer Ehrbezeugung. Dieser Affekt werde gestärkt durch die Vorstellung, jemand anderes begehre die Person, die einen begehrt. Erst sobald man sich vorstellt, dass die Person, die einen begehrt und die man begehrt, auch den anderen begehrt, komme es zum Konflikt. Die Folge sei der Hass auf den begehrten Gegenstand.⁴²

Der Biss in die Wange ist nicht Ausdruck der Lust, sondern des Hasses gegen Tonele und des Neides gegen den Jäger. Nach diesem Vorfall wendet sich

Tonele von Sepper entschieden ab und dem Jäger endgültig zu, was das Problem verschärft. Am Ende tötet Sepper den Jäger aus Eifersucht.

Spinozas Scholium zu Lehrsatz XXXV verdient hier besondere Aufmerksamkeit, weil es ausdrücklich die abstrakten Vorgänge, die zur Eifersucht führen, auf die »Frauenliebe«⁴³ bezieht. Wie Spinozas *Zelotypia* entsteht auch Seppers Biss aus dem »Schwanken der Seele, entsprungen aus Haß und Liebe zugleich, verbunden mit der Idee eines Andern, den man beneidet.«⁴⁴ Spinoza bemerkt nun, dass der Hass vom Grad der Lust abhängig sei, die man gegen den geliebten Gegenstand sowie die Vorstellung einer Vereinigung mit ihm pflegt. Hass und Lust überlagerten sich aufgrund des Zwanges, »die Vorstellung des geliebten Gegenstandes mit der Vorstellung«⁴⁵ des gehassten zu verbinden.

Vor dem Horizont von Spinozas Affektenlehre erklärt sich Seppers Fehlverhalten. Das Bild von Tonele mit der gebissenen Wange gewinnt emblematische Bedeutung, insofern es in einen moralphilosophischen Rahmen eingebettet ist, dessen Lehre es demonstriert.

Stolz und Mitgefühl. Auch Vefele und Brönnner in der Erzählung *Des Schlossbauers Vefele* begehen wie Sepper ihren größten Fehler in der körperlichen Erregung. Sie »waren beide hoherregt und küßten sich heftig«,⁴⁶ als das Unglück hereinbricht. Nur steht hier Vefele aus anderen Gründen im Fokus als Sepper. Sie macht sich von ihrem Geliebten falsche Vorstellungen. Der Erzähler gibt als Grund für ihr Versehen an, dass sie der Hass des Dorfes gegen ihren Vater, den Schlossbauern, in Mitleidenschaft gezogen habe: »Die vielen Kränkungen hatte es nur dadurch ertragen, daß es die Leute für zu roh und sich selber für etwas Besseres hielt, und indem es so immer mehr über das Bauernleben nachdachte, hielt es sich selber nicht nur für besser als die Andern, sondern auch für höherstehend und vornehmer; das war sein großes Unglück.«⁴⁷ Falsche Vorstellungen, herrührend aus einem »Vorurteil«⁴⁸ gegen die Mitbewohner ihrer Gemeinschaft, sind es also, die auch ihre Wahl des Bräutigams leiten, der ein Betrüger ist und sich ihren Standesdünkel zunutze macht. Sie wird betrogen, erotisch wie ökonomisch, erwartet ein uneheliches Kind und ertränkt sich. Kurz vor ihrem Tod jedoch begegnet sie einem anderen Ausgestoßenen, dem Dorfjuden Marem. Dieser hatte »Mitgefühl mit dem Schicksale Vefele's«,⁴⁹ was Auerbachs Erzähler zu einer Erklärung veranlasst. Anscheinend erwartet seine Leserschaft kein Mitgefühl von jemandem, der »für manche andere Weltbeziehungen abgestumpft«⁵⁰ sei. Als Wort taucht ›Mitgefühl‹ im ersten Band der *Dorfgeschichten* nur an dieser Stelle auf. In Spinozas *Ethik* gehört es zu den positiv besetzten Seelenbewegungen und ist das Gegenteil von Neid, das heißt *invidia*. Im Original steht für Mitgefühl *misericordia*: »Mitgefühl ist Liebe, insofern sie den Menschen so afficirt, daß

er sich über das Glück eines Andern freut, und daß er andererseits über das Unglück eines Andern Unlust empfindet.«⁵¹

Das Dorf als transnationaler Raum. Bleibt schließlich noch zu fragen, warum gerade die bäuerliche Welt und nicht die Sitten des Bürgertums dargestellt werden, an das sich die Erzählungen primär richten. Auf die sozial komplexen und differenzierten Verhaltensformen der bürgerlichen Lebenswelt, in der sich Auerbach bewegte, wäre Spinoza deutlich schwerer übertragbar gewesen. Auerbach brauchte eine soziale Formation, in der Menschen nicht ihre Gefühle dissimulieren, sondern unreflektiert ausstellen. Um den Schematismus deutlicher zu machen, eignen sich die einfachen Verhältnisse und unreflektierten Lebensformen auf dem Lande, so wie sie sich Auerbach und sein Publikum vorstellen, eher als städtische Lebensformen. Der Schematismus der affektiven Reaktionsweisen wäre im urbanen Raum kaum angemessen. Das Dorf ist somit der ideale Veranschaulichungsraum der Affektenlehre Spinozas, denn – mit Auerbachs Erzähler gesprochen –: »[D]as Leben im Dorfe ist stets ein offenkundiges, das Innere des Hauses ist Allen bekannt, Groß und Klein.«⁵² Dieser Satz wirft die Frage auf, ob nicht neben dem Spinozismus bereits die Dorftematik aufgrund ihrer anthropologisch universalen Sozialstruktur für eine weltweite Leserschaft geeignet ist.⁵³

III. Das Aufkommen der autorisierten Übersetzung

Die lokale Thematik des Werkes enthält folglich die Möglichkeit seiner Verbreitung außerhalb des primären Rezeptionsraumes. Auerbach verstärkt diese Möglichkeit durch textuelle Verankerungen im transnationalen Paradigma Spinozas. Angesichts dieses Befundes stellt sich die Frage, inwiefern die hermeneutische und ästhetische Struktur einer transnationalen Schreibweise mit den tatsächlichen internationalen Verbreitungsmöglichkeiten von Literatur korrespondiert. Das sich etablierende Übersetzungsrecht kam, so die Überlegung, Auerbachs grenzüberschreitenden *Dorfgeschichten* entgegen.

War das Verfertigen von Übersetzungen nach preußischem Verlagsrecht von 1794 noch frei gewesen,⁵⁴ so kündigte das preußische, für Deutschland wegweisende Gesetz zum Schutz des geistigen Eigentums von 1837 ihre Einschränkung an. Obzwar das Gesetz für Preußen galt, kennt es das sogenannte Gegenseitigkeitsprinzip (§ 38), das den grenzüberschreitenden Schutz potentiell gewährt.⁵⁵ Theoretisch hätte ab diesem Jahr ein Buch aus Berlin in London geschützt werden können, würde zwischen Großbritannien und Preußen eine

Übereinkunft bestanden haben. Tatsächlich kam es aber erst 1855 zu dieser Übereinkunft. Sie ermöglichte es Verfassern beider Staaten, auf dem Titelblatt die Absicht zu vermerken, sich das Recht der Übersetzung vorzubehalten.⁵⁶ Englische und in Preußen verlegte Autoren konnten nunmehr gegen unautorisierte Übersetzungen im jeweils anderen Land vorgehen.

Die Idee der »autorisierten Übersetzung« war, wie die verdienstvollen Arbeiten Norbert Bachleitners gezeigt haben, die Folge einer erhöhten Nachfrage nach französischen und englischen Titeln gewesen,⁵⁷ die lange Zeit durch sogenannte Übersetzungsfabriken gestillt worden war.⁵⁸ Einerseits schränkte das Übersetzungsrecht die 1794 verbriefte Übersetzungsfreiheit ein; andererseits ermächtigte es Autoren, ihr Werk auch im Ausland zu kontrollieren. War das Übersetzen seit der Antike allein aus den kulturellen Bedürfnissen der Aufnahmekultur erklärbar gewesen oder anders gesagt, hatten sich Übersetzungen in allen vormodernen Epochen als Rezeptionsphänomen gezeigt, so konnte der translatorische Vorgang seit der Moderne auch auf Seiten der Originalverfasser gesteuert werden.

Sobald Autoren Übersetzungen autorisieren, rechnen sie mit einer Leserschaft – und das sowohl im rezeptionsästhetischen als auch im ökonomischen Sinn – außerhalb der primären Sprachgemeinschaft oder des primären Vertriebsraumes. Ihre Autorschaft ist dann insofern international, als sie den grenzüberschreitenden Vertrieb ihres Werkes nicht nur beeinflussen können, sondern aus ihm auch Konsequenzen für das Schreiben ziehen.⁵⁹ Die Berücksichtigung einer exterritorialen Nachfrage tangiert das Handeln auf dem Literaturmarkt und die Werkpolitik (Martus); aber ebenso kann sie die Wahl der literarischen Sujets bestimmen und Folgen für die literarische Form haben.

In dieser rezeptionsästhetischen Perspektive wird internationale Autorschaft als prospektiver Vorgang aufgefasst. Das literarisch-schöpferische und das buchherstellende Interesse des Autors richtet sich auf einen die Grenzen des primären Vertriebsgebietes überschreitenden Horizont. Die von internationalen Übereinkünften garantierte Mitwirkung des Autors an seiner Internationalisierung unterscheidet die prospektive internationale Autorschaft von der bloß verlegerischen, postumen oder retrospektiven Internationalisierung von Büchern.

Diese prospektive internationale Autorschaft kennt zwei Typen, je nachdem, ob die Wahl der Literatursprache auf eine *lingua franca* fällt oder nicht: Frühneuzeitliche Gelehrte schrieben auf Neulatein für ganz Europa; in der Aufklärung kam das Französische als gesamteuropäische Verkehrssprache in den Wissenschaften hinzu. Wer gegenwärtig auf Englisch schreibt, adressiert sein Werk an die weltweite Leserschaft. Internationale Autoren dieses Typs, die die Autoren der gültigen *lingua franca* sind, gibt es, seit es Literatur gibt.

Der zweite Typ ist hingegen jünger und begann, sich im 19. Jahrhundert auszubilden. Er setzt wesentlich auf sein lokales oder nationales Idiom, nimmt Einbußen in der Reichweite in Kauf. Die Internationalisierung entsteht in diesem Fall paradoxerweise aus der nationalen oder lokalen Einstellung; sie wird international mit der interlingualen Vertriebsform der Übersetzung. Solche Werke werden im primären Territorium für den internationalen Vertrieb getestet. Der Testlauf im eigenen Sprachidiom drückt nicht den Verzicht auf globale Verbreitung aus, sondern mindert vor allem für im nationalsprachlichen Literaturbetrieb etablierte Autoren die Risiken des weltliterarischen Auftritts.

Nicht seit es ein Autorrecht oder Schutzrecht für geistiges Eigentum gibt – in Frankreich seit 1791 respektive in Preußen seit 1837 –, sondern seit es bi- und multilaterale Abkommen gibt, um den Urheber im jeweils anderen Land vor unerlaubter Aufführung, unerlaubtem Nachdruck oder unerlaubter Übersetzung zu schützen, können Autoren den internationalen Buchmarkt mitgestalten. Seit der Antike beteiligen sich Autoren an der Vermittlung ihrer Schriften und verfügen über marktanalytisches Wissen, wer potentiell als Rezipient in Frage kommt oder wie sie mit dem Sprachwerk Leser außerhalb des primären Vertriebsraumes ansprechen. Interkulturelle, interlinguale, internationale oder interterritoriale Autoren traten nicht erst mit der Moderne auf den Plan. Doch erst seit dem 19. Jahrhundert konnten sie auf rechtlicher Grundlage multilateral operieren. Ihre Position im internationalen Feld war damit stärker als jemals zuvor in der Geschichte. Besonders profitiert haben Autoren, die literatursoziologisch betrachtet ohnehin eine grenzüberschreitende Vernetzung innerhalb des Literaturbetriebes zu erkennen gaben. Henrik Ibsen als internationalem Autor⁶⁰ kam die neue internationale Autorschaft durchaus entgegen, und sicherlich lässt sich beides auch nicht immer genau trennen. Formal jedoch ist der Unterschied zwischen dem soziologischen Konzept des Autors und der juristischen Autorschaft deshalb wichtig, weil durch letztere ein ethischer und ästhetischer Spielraum garantiert wurde, der grenzüberschreitende Literatur fördert, ohne dass der Autor wirklich aktiv werden musste. Selbstverständlich war die interlinguale Ausdehnung der Werkherrschaft keineswegs gewesen. Dies bezeugen kritische Stimmen, die auf die Problematik dieser Kontrollmöglichkeit hinweisen.⁶¹

Das Übersetzungsrecht ist notwendige Folge des Urheberrechts bzw. seiner multilateralen Anerkennung. Es signalisiert einmal mehr jene oft bemerkte Kräfteverschiebung im Vermittlungsprozess. Waren im Druckzeitalter bis zur quantitativen Leserevolution des 19. Jahrhunderts die Verleger die Hauptakteure im literarischen Feld, so sind es nunmehr zumindest formal die Autoren.⁶²

Bislang ist die neue Werkherrschaft nur auf territorialer und auf monolingualer Ebene analysiert worden. Dass Autoren aus der multilateralen Anerken-

nung nationaler Urheberrechte Konsequenzen zogen und ihren Vertriebsraum auszudehnen versuchten, hat man hingegen übersehen.⁶³ Auch wenn das Übersetzungswesen bis ins 20. Jahrhundert kaum von den Autoren kontrolliert werden konnte, galt spätestens ab den 1850er Jahren die »autorisierte Übersetzung« als Ideal, so dass Karl Gutzkow 1861 bemerken konnte, dass man bei neu erschienenen Büchern »auf der Rückseite des Titels die Bemerkung liest: ›Uebersetzungsrecht in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.«⁶⁴

IV. Auerbachs grenzüberschreitende Werkherrschaft

Auerbachs in den Abschnitten I und II geschildertes Bemühen, seine Texte über das Spinoza-Paradigma international anschlussfähig zu halten, hat auch verwertungsrechtliche Konsequenzen. Er will nicht nur im Ausland gelesen, sondern auch am Gewinn beteiligt werden, der mit dem dortigen Vertrieb seiner Bücher gemacht wird. Wie kein anderer deutschsprachiger Autor der Mitte des 19. Jahrhunderts verfolgte Auerbach seine urheberrechtlichen Interessen auch im Ausland.

Als »ideale und materielle Herrschaft über das Werk«⁶⁵ war das Urheberrecht bereits im 19. Jahrhundert bestimmt worden. Merkwürdigerweise ist das Verständnis von »Werkherrschaft« (Hirsch) oftmals sprachlich begrenzt. Dass Autoren ihr Werk auch außerhalb des primären Vertriebs- und Sprachterritoriums kontrollierten, stellt einen Umstand dar, den man an Auerbachs Werkpolitik übersehen hat. Allzu sehr konzentrierte man sich auf Auerbachs Vorgehen gegen Charlotte Birch-Pfeiffer, die seine Dorfgeschichte *Frau Professorin* für das Unterhaltungstheater bearbeitet hatte. Obgleich auf diesen Fall hier nicht weiter eingegangen werden kann,⁶⁶ unterstreicht er doch die These von Auerbachs ausgeprägtem Bewusstsein für den Umgang mit seinem Werk durch Dritte. War dieses Vermittlungsbewusstsein in den 1840er Jahren noch national ausgerichtet, so wurde es ab den 1850er Jahren zunehmend international.

Für Berthold Auerbachs Verwirklichung der Internationalisierungsabsicht war ein Verlagswechsel auslösend gewesen. Nach dem Suizid des ersten Verlegers der *Schwarzwälder Dorfgeschichten* Friedrich Bassermann (1855) erschienen diese und andere Bücher Auerbachs bei Cotta in Stuttgart. Der Verlag war schon vor Aufkommen bilateraler Verträge bemüht gewesen, mit europäischen Verlegern Übereinkünfte zu treffen,⁶⁷ die freilich von der Konkurrenz nicht beachtet werden mussten. Erst ab 1855, im oben (III) erwähnten Vertrag zwischen Großbritannien und Preußen, wurden Originale vor unerlaubter Übersetzung geschützt.⁶⁸ Eine rechtliche Übereinkunft zwischen Württemberg und Frankreich war 1865 zustande gekommen,⁶⁹ so dass erst mit diesem Jahr Auerbach gegen nicht auto-

risierte Übersetzungen seiner Werke in Frankreich hätte vorgehen können. Die Gründung des Kaiserreichs (1871) vereinfachte die Situation, weil alle deutschen Verlage von den bilateralen Verträgen Deutschlands mit europäischen Staaten profitierten. Seitdem Auerbach bei Cotta publizierte und nicht mehr bei dem Verleger Bassermann, der in Mannheim, also Baden, gesessen hatte, versah er seine Titeleien oder deren Rückseite mit dem Hinweis, dass sich der Autor das Recht der Übersetzung in andere Sprachen vorbehalte. Die Ausgabe des *Barfüßele* (1856), wie gesagt Auerbachs international verbreitetstes Werk, enthält als erste den Zusatz: »Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vor.«⁷⁰

Bereits im Dezember 1859 beklagte sich Auerbach gegenüber dem deutsch-russischen Vermittler Wilhelm Wolfsohn über eine unautorisierte Übersetzung.⁷¹ Das Netzwerk der teilnehmenden Staaten am internationalen Urheberrechtsverbund wuchs seither zunehmend. Aufmerksam verfolgte er die Übersetzung seines Werkes und vermittelte selbst Übersetzer: »Ich habe heute an die Tochter Freiligraths in London geschrieben, die meine neue Erzählung ›Auf der Wache‹ für eine englische Revue übersetzt hat, sie schreibt mir auch, daß die englische Uebersetzung des ›Waldfried‹ dort sehr gute Aufnahme finde.«⁷² Sobald es die Gesetzeslage erlaubte, vergab Auerbach Genehmigungen, nicht nur für Vertriebsgebiete, sondern auch für Sprachen: Er wurde von Riga aus gebeten, die »Genehmigung zur polnischen Uebersetzung des ›Waldfried‹«⁷³ zu geben. Auerbach wies andere Kollegen wie die Erfolgsschriftstellerin Clara Mundt (alias Luise Mühlbach) auf die Möglichkeit hin, sich auf dem Titelblatt das Übersetzungsrecht vorzubehalten: »Erst Berthold Auerbach machte mich wiederholt darauf aufmerksam, daß ich dies thun müßte. Er bekommt für alle Uebersetzungen seiner Werke in andere Sprachen bedeutende Honorare, wie's denn überhaupt der Dichter Auerbach gut versteht die Honorarangelegenheiten zu besorgen.«⁷⁴ Auerbach, wie aus einem Brief vom 10.1.1874 hervorgeht, hatte einen Agenten, Herrn Jacoby, »der die geschäftlichen Abmachungen über die Uebersetzung meines Romans in fremde Sprachen übernommen hat.«⁷⁵ Auerbach stand im Austausch mit Turgenev für die Vermittlung von *Ein Landhaus am Rhein*, zu deren russischer Übersetzung der russische Autor ein Vorwort schrieb, um Auerbachs Werke in Russland vor Nachdruck zu schützen.⁷⁶ Turgenev monierte, dass es keine »Convention« zwischen Deutschland und Russland gebe;⁷⁷ gleichwohl zeigt gerade die frühe russische Rezeption, dass sich das Urheberrechtsbewusstsein auch ohne staatliche Abkommen unter den internationalen Akteuren langsam festigte.

Die Übersetzungsfrage ist mit der Nachdruckfrage eng verbunden. Die Regulierung des Nachdrucks außerhalb der Landesgrenzen war denn auch die

treibende Kraft für den Abschluss der ersten internationalen Abkommen im 19. Jahrhundert gewesen. Wie man aus dem 18. Jahrhundert weiß, hatte der Kampf gegen den interterritorialen Nachdruck die Urheberrechtstheorie entstehen lassen und zur Kodifizierung des Urheberrechts geführt. Die deutschen Staaten versuchten erst untereinander den Nachdruck in den Griff zu bekommen. Besonders Frankreich hatte im 19. Jahrhundert mit den Nachdrucken aus Belgien zu kämpfen, die das *Magazin für die Literatur des Auslandes* 1844 als »Unverschämtheit«⁷⁸ bezeichnete. Für deutschsprachige Gebiete war der Nachdruck in der Mitte des 19. Jahrhunderts nur innerhalb Europas eingedämmt worden. Dagegen bestand in den Vereinigten Staaten von Amerika ein Vertriebsraum für die Rezeption deutscher Bücher, der sich jenseits der Kontrolle deutscher Autoren und Verleger befand.

In den *Dorfgeschichten* ist Amerika nicht nur als zeitgenössisches Thema präsent, insofern Auswanderer auftreten, die wie die Figur des Tolpatsch ihr Glück machen, und mit den Daheimgebliebenen kommunizieren. Die *Dorfgeschichten* selbst sind an das ausgewanderte Publikum adressiert. Für dieses schreibt Auerbach nostalgische Texte über den verlorenen ländlichen Raum der Heimat, für die Deutschen und immer schon für das in Europa gebliebene Publikum erzählt er hoffnungsvolle Botschaften über gelingende Verwirklichung im Irdischen, bestenfalls auf der Erde Amerikas. Die Eröffnungsgeschichte *Tolpatsch* ist ein Beleg dafür. Auerbach spekuliert beim Schreiben auf deutsche Leser in Amerika und zugleich auf Europäer, die sich nach Amerika sehnen.

Tatsächlich wurde Auerbach in Übersee eifrig gelesen, und die Kontrolle über den Nachdruck seiner Werke in den USA lag ihm genauso am Herzen wie die Kontrolle der Übersetzungen seiner Werke. Der Kontrollwunsch gipfelte in einer von Auerbach für den Verein der Berliner Presse konzipierten »Adresse«⁷⁹ an den Präsidenten der USA, Ulysses S. Grant, der 1869 sein Amt antrat:

Auf Grund der Solidarität aller zeitgenössischen Cultur begrüßt die gesammte gebildete Welt als einen Festtag den 4. März 1869, an welchem Sie die Präsidentenstelle der Vereinigten Staaten Nordamerika's einnehmen. Der Sieg der Humanität ist der Stolz unseres Jahrhunderts. Die Vertreter des öffentlichen Wortes in Deutschland wenden sich an Sie mit dem Wunsche und der Zuversicht, daß Ihnen, dem ruhmvollen Manne, eine neue Ruhmesthat beschieden sei, indem sie dem hohen Congreß zu Washington ein Gesetz zum Schutze des geistigen Eigenthums für die Hervorbringung aller Länder vorlegen. Das Vaterland Benjamin Franklins wird nicht eher anstehen, der Arbeit des Geistes ihr Recht zuzuerkennen. In diesem Jahre feiert die gesammte gebildete Welt den hundertjährigen Geburtstag Alexander v. Humboldts, der die Weltwissenschaft feststellte und dessen Forschergeist in der alten wie in der neuen Welt seine Heimat gefunden. Ein hochragendes Denkmal, dauernder als Erz, wäre

zum Humboldt-Jubiläum die Sicherung der Geistesarbeit in der ganzen gebildeten Welt. Im Geiste des Friedens und der treuen Arbeit, im Geiste der Menschheitsverbrüderung begrüßen wir Sie.⁸⁰

Vor der Reichsgründung, die deutschen Autoren mithilfe einiger bilateraler Übereinkünfte zu internationalem Schutz verhalf, und vor der Berner Übereinkunft im Jahre 1886 versuchte Auerbach tatsächlich den amerikanischen Präsidenten von einer internationalen Übereinkunft zu überzeugen. Die Nachdrucker europäischer Literatur in den USA griffen diese »Adresse« auf zu einer Polemik, die die Unterschiede zwischen dem amerikanischen System und den neuen europäischen Bestrebungen in aller Klarheit offenbarte. In der mit H. unterzeichneten Abhandlung Ernst Steigers *Das Copyright Law der Vereinigten Staaten*, die in *Steiger's literarischem Monatsbericht* erschien, wird eine internationale Übereinkunft abgelehnt. Die Argumente für den Nachdruck kennt man schon aus der Aufklärung: Ökonomisch Schwächere würden benachteiligt, der Preis für geistige Produkte künstlich in die Höhe getrieben und damit die Verbreitung von Wissen gehemmt. Steiger erkennt in der Forderung von Auerbachs Berliner »Adresse« europäische Privilegienwillkür. Er entlarvt hinter dem »Wust geradezu sinnloser Phrasen« sowie dem moralischen Apell allein den »Eigennutz europäischer Schriftsteller.«⁸¹ Dieser bedeutende Nachdrucker⁸² deutscher Literatur und von Auerbachs Werk in den USA lehnte den Schutz vor unerlaubter Übersetzung in den USA entschieden ab. In Kenntnis des Fallrechts weist er darauf hin, dass in Amerika Autoren weder Bearbeitungs- noch Übersetzungsrechte an ihrer Konzeption hätten.⁸³

Die Berner Übereinkunft erlebte Auerbach nicht mehr, aber er war bis zu seinem Tod 1882 bemüht, so gut es nach Württembergischer und nach 1871 nach reichsdeutscher Gesetzes- und Vertragslage ging, sein Ländergrenzen transzendierendes Werk nicht bloß national, sondern auch international vor unerlaubtem Nachdruck vor allem in den USA und vor unerlaubter Übersetzung weltweit zu schützen.

In einer europäischen und amerikanischen Perspektive ist der Lobbyismus Auerbachs nicht außergewöhnlich. In Frankreich, Großbritannien oder den USA waren es Victor Hugo, Charles Dickens oder Mark Twain, die sich dafür einsetzten, ihr Autorrecht international zu stärken, um von der internationalen Verbreitung ihrer Werke zu profitieren.⁸⁴

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag im Rahmen des von Céline Trautmann-Waller organisierten Workshops zur Weltliteratur im langen 19. Jahrhundert an der Sorbonne III (27.10.2017). Erste Ergebnisse wurden auf Vorträgen in Paris (17.3.2017 an der École normale supérieure, rue d'Ulm) sowie an der Universität Stuttgart (7.9.2017) vorgestellt. Die Alexander von Humboldt-Stiftung hat durch ein Feodor-Lynen-Forschungsstipendium an der ENS die Studien zu Auerbachs Spinoza-Rezeption großzügig gefördert.
- 2 Vgl. Hanna Delf, Julius Hans Schoeps, Manfred Walther (Hg.), *Spinoza in der europäischen Geistesgeschichte*, Berlin 1994, 305–331; Ulrich Johannes Schneider, *Spinozismus als Pantheismus. Anmerkungen zum Streitwert Spinozas im 19. Jahrhundert*, in: Volker Caysa, Klaus-Dieter Eichler (Hg.), *Praxis. Vernunft. Gemeinschaft. FS Helmut Seidel*, Weinheim 1994, 163–177; André Tosel, Pierre-François Moreau, Jean Salem (Hg.), *Spinoza au XIX^e siècle. Actes des journées d'études organisées à la Sorbonne (9 et 16 mars, 23 et 30 novembre 1997)*, Paris 2007.
- 3 Vgl. Anonym, *Berthold Auerbachs Gesammelte Schriften. Zweite Gesamtausgabe*, in: *Allgemeine Zeitung*, Beilage zur Nr. 105/106, 14. und 15.4.1864, 1701f. und 1717f.; Hermann Mensch, *Der Pantheismus in der poetischen Litteratur der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert* (= Beilage zum Programm der Großherzoglichen Realschule I u. II. O. zu Gießen) 1883, 13 (*Auf der Höhe*); Mosesl. Isaac. Zwick, *Berthold Auerbachs sozialpolitischer und ethischer Liberalismus. Nach seinen Schriften dargestellt*, Stuttgart 1933, 26–34; Irene S. Di Maio, *Das Republikanische, das Demokratische, das Pantheistische. Jewish Identity in Berthold Auerbach's Novels*, in: Todd Kontje (Hg.), *A Companion to German Realism 1848-1900*, Rochester–New York 2002, 223–257; Kerstin Sarnecki, *Erfolgreich gescheitert. Berthold Auerbach und die Grenzen der jüdischen Emanzipation im 19. Jahrhundert*, Oldenburg 2006, 49–69, bes. 50ff. (*Barfüßle* und *Auf der Höhe*); Jana Kittelmann, *Raum der Natur als Raum der Nation im Werk Berthold Auerbachs*, in: Roland Berbig, Dirk Götsche (Hg.), *Metropole, Provinz, Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*, Berlin 2013, 123–145, bes. 126; Sven-Erik Rose, *Jewish Philosophical Politics in Germany, 1789-1848*, Waltham 2014, 200–240.
- 4 S. Albrecht Regenbogen, *Barfüßle auf seinem Weg in die Welt. Berthold Auerbachs erfolgreichste Dorfgeschichte wird 150*, Horb/Neckar 2006.
- 5 Alexander Nebrig, *Medialität der Weltliteratur. Jurek Becker, der Lizenzhandel im Kalten Krieg und die Medienreflexion in »Jakob der Lügner« (1969)*, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 92 (2017), 201–223; ders., *Talente im Lizenzraum. Brechts »Dreigroschenroman« und die Verwertung immaterieller Güter*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 171(2019)1, 1–27. – Der Zusammenhang zwischen internationaler Kontrolle des Werkes und literarischem Verfahren – zwischen Werkpolitik und Werkpoetik – ließe sich für die hier in den Blick genommene Pionierzeit des Urheberrechts auch an anderen Autoren, deren Werk internationale Verbreitung fand, überprüfen. Die ersten Autoren der übersetzungsrechtlichen Konstellation auf dem europäischen Buchmarkt waren die um 1800 Geborenen: Heinrich Heine (1797), Honoré de Balzac (1799), Alexandre Dumas (1802), Eugène Sue und George Sand (1804), Charles Dickens und Berthold Auerbach (1812).
- 6 Anonym, *Berthold Auerbach*, in: *Österreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Vaterland, Natur und Leben*, 8 (21.10.1843), 503 (zu den *Dorfgeschichten*). Balzac

gelte bereits als ein »tüchtiger Sittenschilderer« (Anonym, *Kurze Notizen. Frankreich*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 4 [1844], 416f., hier 417). Vgl. auch Anton Bettelheim, *Berthold Auerbach. Der Mann - Sein Werk - Sein Nachlaß*, Berlin 1907, 316. – Beim »Sittenroman« handelt es sich um eine gesamteuropäische Gattung der 1830er und 1840er Jahre, deren Erforschung bisher durch die Paradigmen des historischen, sozialen oder realistischen Romans verdeckt wurde. Zum englischen Sittenroman siehe Albert Wellmann, *Der englische Sittenroman*, in: *Deutsches Museum*, 1 (1851), 89–104, in Auszügen gedruckt von Norbert Bachleitner, *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1990, 205–213.

- 7 Honoré de Balzac, *Avant-propos*, in: ders., *La comédie humaine*, Bd. 1: *Première Partie*. Études de mœurs, Paris 1842, 7–32.
- 8 Berthold Auerbach, *Das Ghetto*, in: ders., *Spinoza. Ein historischer Roman*, Stuttgart 1837, III–X, hier III.
- 9 Ebd., VIII.
- 10 Ebd., VII.
- 11 Ebd.
- 12 Berthold Auerbach, *Lebensgeschichte Spinoza's*, in: Blaruchl. de Spinoza, *Sämmtliche Werke*, aus dem Lateinischen mit einer Lebensgeschichte Spinoza's von B. A., Bd. 1, Stuttgart ²1871 [Cottal. XIII–LXIV, hier XLII. Im *Spinoza-Roman* (Ausgabe von 1854 bei Bassermann) heißt es: »Es galt einen gewaltigen Kampf, ein Losringen von aller Besonderheit und aller schmeichelnden Anmuthung, die ihn endlich auf die Spitze des reinen Denkens führen sollte« (Berthold Auerbach, *Spinoza. Ein Denkerleben*, Mannheim 1854, 382).
- 13 Auerbach, *Lebensgeschichte Spinoza's*, XLII. – Vgl. zu Kuh Berthold Auerbach, *E. M. Kuh*, in: ders., *Dichter und Kaufmann. Ein Lebensgemälde*, Stuttgart 1840 [Verlag von Adolph Krabbel, 3–8, hier 7, wo er ebenfalls die Klischees zur Schilderung der jüdischen Lebensweise ablehnt mit dem schriftstellerischen Risiko, dass weder die Juden noch die Christen für »derlei jüdische Sitten- und Charaktergemälde« die rechte Betrachtungsweise hätten. Nicht als Gegenstück zum *Spinoza*, sondern als Unternehmung, die »polnisch-deutsche Orthodoxie« als eine »andere Region des jüdischen Lebens, mit seinen Schicksalen, Sitten und Charakteren« darzustellen, begreift Auerbach den Roman (4). In der zweiten Auflage erinnert Auerbach daran, dass das Projekt auf eine Skizze aus dem Jahr 1836 zurückgeht, die Auerbach in einer Zeitschrift veröffentlichte. Auch hier betont er, dass er »Sittenschilderungen aus dem inneren Leben der Juden in verschiedenen Jahrhunderten und Ländern an die Entwicklungsgeschichte einzelner Charaktere anzuknüpfen« suchte (Berthold Auerbach, *Vorrede*, in: ders., *Dichter und Kaufmann. Ein Lebensgemälde aus der Zeit Moses Mendelssohn's*, Mannheim 1855 [Bassermann], If., hier I.
- 14 Vgl. Anander Schader, *Internationale Berthold-Auerbach-Bibliographie (1830-1930)*, in: Jutta Osinski (Hg.), *Das Berthold Auerbach-Projekt*, Marburg 2012, 107–147, bes. 134 (Großbritannien), 141 (Russland), 142 (Spanien), 146 (USA). Die französische Übersetzung des *Spinoza*-Romans erschien in der spinozistischen *Revue Germanique*, 4 (1858); Auerbachs Verbindungsmann zu den Herausgebern war wohl Moritz Hartmann. Eine hebräische Ausgabe erschien in Warschau (1898) und in New York (1917), vgl. Zohar Shavit, Hans-Heino Evers, *Deutsch-jüdische Kinder- und Jugendliteratur von der Haskala bis 1945. Die deutsch- und hebräischsprachigen Schriften des deutschsprachigen Raums. Ein bibliographisches Handbuch*, Bd. 1, Stuttgart 1996, 101.

- 15 Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 28.10.1874, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Neuedition der Ausgabe von 1884 mit Kommentaren und Indices, hg. von Hans Otto Horch, Bd. 2, Berlin 2015, 227.
- 16 Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 6.10.1868, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Bd.1, 376f., hier 377.
- 17 Davia Höll, *Berthold Auerbach und Walter Scott. Studien zu Auerbachs Romandebüt »Spinoza«*, in: Osinski (Hg.), *Das Berthold Auerbach-Projekt*, 55–75.
- 18 Vgl. Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 23.2.1877, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Bd. 2, 301–303, hier 302: »Denn das ist das Große und Neubelebende in der Lehre Spinozas, daß der Mensch mitten hinein gestellt ist in die Gesamtheit der Natur. Das erniedrigt den Menschen nicht, sondern ein Großer eben wie Goethe kann sagen: ich lernte mich als Natur achten, und wir Kleinen sollen ihm nachstreben, daß wir das auch von uns sagen können, indem wir die höchste von Spinoza gelehrt Seligkeit empfinden, die adäquaten Ideen der Dinge zu denken und so in der Harmonie der Seligkeit des Alls zu stehen.«
- 19 Berthold Auerbach, *Vorrede* [zu Spinozas sämtlichen Werken], in: Blaruchl. vlonl. Spinoza, *Sämtliche Werke*, aus dem Lateinischen mit dem Leben Spinoza's von Berthold Auerbach, Bd. 1, Stuttgart 1841, III [unpaginiert]. – Indiz der Popularität des Spinozismus ist auch die nahezu zeitgleich 1842 erschienene Gesamtübersetzung der Werke Spinozas ins Französische durch den Cousin-Schüler und späteren Kritiker Spinozas (und implizit des deutschen Idealismus) Émile Saisset. Johannes Eduard Erdmann, *Die Grundbegriffe des Spinozismus*, in: ders., *Vermischte Aufsätze*, Leipzig 1846, 118–192, hier 119, führt die Popularität der Übersetzung auf die Mode des Idealismus zurück. Zu Saisset vgl. Michel Espagne, *En deçà du Rhin. L'Allemagne des philosophes français aux XIXe siècle*, Paris 2004, 198–201.
- 20 Vgl. Albert Wiesinger, *Ghetto-Geschichten*, in: *Wiener Kirchenzeitung. Für Glauben, Wissen, Freiheit und Gesetz in der katholischen Kirche*, 18(1865)46 (Beilage 18.11.1865), 729–733, bes. 731, wo die spinozistische Erzählung *Ivo, der Hairle* als »Kreuzzug gegen die »Pfaffen« gelesen wird.
- 21 Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* stand seit 1827 auf dem für die Habsburger leitenden päpstlichen Index, das Werk von Georg Wilhelm Friedrich Hegel seit 1848 auf den amtlichen Verbotslisten Österreichs. Das Werk Spinozas wurde in der deutschen Übersetzung Berthold Auerbachs 1841 umgehend mit Erscheinen indiziert, ebenso Auerbachs romanhafte Biographie des Philosophen, die schon 1837 erschienen war. Vgl. Julius Marx, *Die amtlichen Verbotslisten. Zur Geschichte der vormärzlichen Zensur in Österreich*, in: Generaldirektion (Hg.), *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 9, Wien 1956, 150–185, hier 177. – Zur Zensur in Österreich siehe Norbert Bachleitner, *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*, Köln 2017.
- 22 Eine Art Brückenfunktion besitzen Auerbachs philosophische Novellen, die versuchten, Spinozas Philosophie in Dialogform zu popularisieren. Dass Auerbach meint, er habe einen Philosophen mit lebenspraktischem Anspruch übersetzt, zeigt sich an dem Versuch, in zwei parallel zur Übersetzung entstandenen didaktischen Dialogerzählungen den neulateinischen Gelehrten volkstauglich zu machen. In dem Salongespräch *Was ist Glück?* wird der Kern der spinozistischen Ethik referiert, als handele es sich um einen Artikel für das Konversationslexikon. Vgl. Höll, *Berthold Auerbach und Walter Scott. Studien zu Auerbachs Romandebüt »Spinoza«*, 75. Rose, *Jewish Philosophical Politics in Germany. 1789-1848*, 232, verbindet explizit die Vorrede zum *Spinoza*-Roman mit jener der *Dorfgeschichten*. Spinozas Ethik kom-

- me vor allem in Auerbachs imaginierten politischen Gemeinschaften zum Tragen: »Auerbach continued to look to Spinoza as a model for liberal German cultural and political values. For Auerbach, Spinoza's ethics could advance the liberal ideal of the *Vaterland* above all by encouraging individuals to move beyond egoistic pursuits and dedicate themselves to the common weal« (236) und: »Spinozan vision of the German *Volk* that prepared the space the peasants of Nordstetten would come to fill.« (240) – Wenn Bettelheim, *Berthold Auerbach*, 144, meint, dass der Einfluss Spinozas auf die Dorfgeschichten mehr behauptet als bewiesen sei, dann ist das noch kein wirkliches Gegenargument, sondern Ausdruck einer doch recht naiven Vorstellung literarischer Aneignungsprozesse.
- 23 Vgl. Berthold Auerbach, *Barfüßele*, Stuttgart–Augsburg 1856, 248: »Nicht die Sittlichkeit regiert die Welt, sondern eine verhärtete Form derselben: die Sitte. Wie die Welt nun einmal geworden ist, verzeiht sie eher eine Verletzung der Sittlichkeit als eine Verletzung der Sitte. Wohl den Zeiten und den Völkern, in denen Sitte und Sittlichkeit noch Eins ist. Aller Kampf, der sich im Großen wie im Kleinen, im Allgemeinen wie im Einzelnen abspielt, dreht sich darum, den Widerspruch dieser Beiden wieder aufzuheben und die erstarrte Form der Sitte wiederum für die innere Sittlichkeit flüssig zu machen, das Geprägte nach seinem innern Werthgehalte neu zu bestimmen.«
- 24 Nach jener alten Sitte hatte sich Auerbach brieflich bei seinem Nordstetter Lehrer Bernhard Frankfurter erkundigt. Dazu hatte er einen Katalog mit Sitten und Bräuchen des Heimatdorfes mit der Bitte um Vervollständigung gesandt, vgl. Bettelheim, *Berthold Auerbach*, 430–432.
- 25 Vgl. K. A. Barack, *Die Spinnstube nach Geschichte und Sage*, o.O. [1870], 9f.
- 26 Berthold Auerbach, *Der Tolpatsch*, in: ders., *Schwarzwälder Dorfgeschichten. Erster Theil*, Bd. 1, Mannheim 1843, 1–31, hier 8.
- 27 Ebd., 9.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd., 30.
- 30 Ebd., 31.
- 31 Berthold Auerbach, *Ivo, der Hairle*, in: ders., *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Bd. 1, 150–358, bes. 189f.: »Wer verkündet all die Himmelspracht [...]«. Vgl. zu dieser Stelle bereits vertiefend und mit Blick auf Spinoza Anonym, *Berthold Auerbachs Gesammelte Schriften*, in: *Allgemeine Zeitung* (1864), 1718. Anders als viele andere poetische Spinozisten habe »Auerbach [...] für den Pantheismus den realen Boden gefunden«. Auerbach hat dieses Urteil brieflich bestätigt mit dem Hinweis, dass es schon längst hätte gesagt werden sollen, »daß die Dorfgeschichten die concrete Ausführung des Pantheismus« seien (Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 22.4.1864, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Bd.1, 275).
- 32 Vgl. Spinoza, *Sämmtliche Werke*, Bd. 3: *Die Ethik* [1841], Kapitel III: »Von dem Ursprunge und der Natur der Seelenbewegungen« bzw. Blaruchl. de Spinoza, *Sämmtliche Werke*, aus dem Lateinischen übers. von Berthold Auerbach, Bd. 3: *Die Ethik*, Stuttgart 1871, Kapitel III: »Von dem Ursprunge und der Natur der Affecte«.
- 33 Dankbar zu Rate gezogen wird die zweisprachige Reclam-Ausgabe: Benedictus de Spinoza, *Die Ethik. Lateinisch/Deutsch*, revidierte Übers. von Jakob Stern, Stuttgart 2007. Zitiert wird nach der Erstausgabe von Auerbachs Übersetzung aus dem Jahr 1841.
- 34 Spinoza, *Sämmtliche Werke*, Bd. 3: *Die Ethik* [1841], 171: »1. *Adäquate Ursache* nenne ich diejenige, deren Wirkung klar und bestimmt durch sie aufgefaßt werden kann. [...]

2. Ich sage, daß wir dann *thätig* sind, wenn Etwas in uns oder außer uns geschieht, dessen adäquate Ursache wir sind, d.h. (nach der vor. Def.) wenn aus unserer Natur Etwas in uns erfolgt, was durch diese allein klar und bestimmt verstanden werden kann. Dagegen sage ich, daß wir *leiden*, wenn Etwas in uns geschieht oder Etwas außer unserer Natur erfolgt, dessen Ursache wir nur theilweise sind.«
- 35 Berthold Auerbach, *Was ist Glück?* [1841], in: ders., *Deutsche Abende*, Mannheim 1851, 125–189, hier 160.
- 36 Die Predigt orientiert sich im Text an einem Psalm, der das Beisammensein von Brüdern lobt: »Am Sonntag Morgen hielt der Pfarrer eine Predigt über den Text Psalm 129, »Siehe, wie gut und wie lieblich ist's, wenn Brüder beisammen sitzen.« (Berthold Auerbach, *Die feindlichen Brüder*, in: ders., *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Bd. 1, 137–149) Sinnbildlich stehen die Brüder für die Menschheit. Die Geschichte kann über den Psalm auf die Sätze 40 und 45 des vierten Teils von Spinozas *Ethik* bezogen werden, welcher die Knechtschaft durch die Seelenbewegungen (Affekte) behandelt: »Was zum gemeinsamen Verein des Menschen dient oder was bewirkt, daß die Menschen einträchtig leben, ist nützlich, und dagegen alles das schlecht, was Zwietracht in den Staat bringt.« (Spinoza, *Sämmtliche Werke*, Bd. 3: *Die Ethik* [1841], 352) respektive »Haß kann nie gut seyn. [...] Erster Folgesatz. Neid, Verhöhnung, Verachtung, Zorn, Rauchsucht und die übrigen Seelenbewegungen, die zum Haß gehören oder aus demselben entspringen, sind schlecht« (ebd., 357).
- 37 Berthold Auerbach, *Tonele mit der gebissenen Wange*, in: ders., *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Bd. 1, 88–111, hier 96.
- 38 Ebd., 101.
- 39 Ebd., 103.
- 40 Ebd.
- 41 Spinoza, *Sämmtliche Werke*, Bd. 3: *Die Ethik* [1841], 220.
- 42 Vgl. ebd., 221: »man wird mit Haß gegen den geliebten Gegenstand afficirt werden und zugleich jenen Andern [...] den er deßhalb [...] weil er sich des geliebten Gegenstandes erfreut, beneiden [wird]. W.z.b.w.«
- 43 Ebd., 222.
- 44 Ebd., 221.
- 45 Ebd., 222.
- 46 Berthold Auerbach, *Des Schloßbauers Vefele*, in: ders., *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Bd. 1, 50–87, hier 73.
- 47 Ebd., 65.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd., 86.
- 50 Ebd., 86f.
- 51 Spinoza, *Sämmtliche Werke*, Bd. 3: *Die Ethik* [1841], 273.
- 52 Auerbach, *Ivo, der Hairle*, 162.
- 53 Michael Neumann, Marcus Twellmann, *Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 88(2014)1, 22–45.
- 54 Alexander Nebrig, »*Neue Schriften*« oder die Übersetzungsfreiheit der Romantik, in: ders., Daniele Vecchiato (Hg.), *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, Berlin 2018, 17–50, bes. 44–46.
- 55 »Auf die in einem fremden Staate erschienenen Werke soll dieses Gesetz in dem Maaße Anwendung finden, als die in demselben festgestellten Rechte den in Unseren

- Landen erschienenen Werken durch die Gesetze dieses Staates ebenfalls gewährt werden.« (Abgedruckt in: Julius Eduard Hitzig, *Das Königl. Preussische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, Berlin 1838, 122, § 38).
- 56 Es handelt sich um einen Zusatzvertrag vom 14.6.1855 zu dem Vertrag zwischen Preußen und Großbritannien vom 13.5.1846 (Art. III, § 2). Abgedruckt in Ch. F. M. Eisenlohr, *Sammlung der Gesetze und internationalen Verträge zum Schutze des literarisch-artistischen Eigenthums in Deutschland, Frankreich und England, Heidelberg 1856*, 218–224, hier 222. – Zur Verrechtlichung des Übersetzens im 19. Jahrhundert vgl. Martin Vogel, *Die Entfaltung des Übersetzungsrechts im deutschen Urheberrecht des 19. Jahrhunderts*, in: Robert Dittrich (Hg.), *Die Notwendigkeit des Urheberrechtsschutzes im Lichte seiner Geschichte*, Wien 1991, 202–221; Anna Körkel, *Die Übersetzung aus juristischer Perspektive. Von der Übersetzungsfreiheit zur Durchsetzung des Übersetzungs- und Übersetzerrechts*, in: *Moderne Sprachen*, 46(2002)2, 134–151.
- 57 Norbert Bachleitner hat darauf hingewiesen, dass der internationale Erfolg beispielsweise des *Juif errant* von Eugène Sue die übersetzungsrechtliche Debatte befeuert hat (Norbert Bachleitner, *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*, Amsterdam 1993, 91–106, bes. 105). Der internationale Bestsellerautor Eugène Sue hatte dem *Constitutionnel* Rechte für einen noch nicht geschriebenen Roman im Wert von 180000 Franc verkauft. Spektakulär ist nicht nur die Höhe der Summe oder der Tatbestand der Spekulation, sondern wo das Geld herkam: Das Ausland, namentlich deutsche, amerikanische und spanische Verleger beteiligten sich an den Kosten, indem der *Constitutionnel* ihnen das exklusive Übersetzungsrecht verkaufte. In Sachsen wiederum führte dies dazu, dass sich der Verleger rechtlich vor Konkurrenzübersetzungen geschützt sah, ohne dies jedoch zu sein.
- 58 Norbert Bachleitner, »Übersetzungsfabriken«. *Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 14(1989)1, 1–49; Norbert Bachleitner, *Die Entwicklung des internationalen Verlagsrechts. Die Verträge deutscher Staaten mit England und Frankreich*, in: ders., *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, 32–42.
- 59 Vgl. Alexander Nebrig, *Aller Länder Leserschaft. Verlage zwischen internationaler Lizenzvergabe und Weltrechten*, in: *TEXT+KRITIK*, Sonderband: *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Zeichen des Medienwandels*, hg. von Steffen Martus und Carlos Spoerhase, München 2018, 160–169.
- 60 Blaise Wilfert, *Ibsen auteur (inter)national? La réception d'Henrik Ibsen en Scandinavie, en Allemagne et en France, 1860-1900*, in: Michel Espagne (Hg.), *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*, Tusson 2006, 217–237.
- 61 Vgl. Anonym, *Zur Frage über das geistige Eigentum im Ausland*, in: *Magazin für die Literatur des Auslandes* (1844), Nr. 84 (23.7.1844), 352: »Slo glauben wir doch, es würde dem Begriff des geistigen, des künstlerischen Schaffens völlig widersprechen, wollte man durch einen solchen Vertrag dem Ausländer auch die alleinige Verfügung darüber einräumen, wer sein Werk übersetzen soll. Nicht die geistige, sondern nur die mechanische Reproduktion kann und soll das Nachdrucks-Verbot treffen, denn sonst würden dadurch Privilegien geschaffen, die der Literatur und der Kunst viel nachteiliger wären, als der Nachdruck selbst.« Abgelehnt wird auch die holländische, an das Leipziger Mandat von 1773 erinnernde Praxis, dass die zuerst angezeigte Übersetzung das alleinige Vertriebsrecht erhält. In Holland habe dies zu einer starken Konzentration von Schriftstellern auf Übersetzungen geführt.

- 62 Unterstützt wurden sie – in Deutschland auf internationaler Ebene erst ab dem 20. Jahrhundert – durch literarische Agenten. Die »Zwecke von Autoren und Verlagen« (Monika Dommann, *Dreihundert Jahre Copyright-Kriege*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 800 (2016), 65–70, hier 70) wurde durch das aufkommende Agenturwesen eine Art *ménage à trois*.
- 63 Nur verwiesen sei auf die normierende Kraft, die das Übersetzungsrecht auf die Form der Übersetzung ausgeübt hat. Im Zentrum des Interesses steht in diesem Beitrag dagegen die Frage, ob sich das neue, sich schon ab den 1830er Jahren abzeichnende übersetzungsrechtliche Bewusstsein literarisch niederschlug.
- 64 |Karl Gutzkowl, *Internationales Autor- und Verlagsrecht*, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, 3.1(1861)28 |Beilage: *Neues aus der Welt*, 557–559, hier 558. Abgedruckt in Norbert Bachleitner, *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, 47–51.
- 65 Ludwig Mitteis, *Zur Kenntnis des litterarisch-artistischen Urheberrechts nach dem österreichischen Gesetze vom 26. December 1895*, in: Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der K. K. Universität Wien (Hg.), *Festschrift zum siebenzigsten Geburtstage Sr. Excellenz Dr. Joseph Unger*, Stuttgart 1898, 88–220, hier 102.
- 66 Ludwigl. Elduardl. Heydemann, Olttol Dambach, *Gutachten vom 7. October 1848. Erlaubte Benutzung einer Erzählung als Stoff zu einem Drama*, in: dies., *Die preussische Nachdrucksgesetzgebung erläutert durch die Praxis des Königl. litterarischen Sachverständigen-Vereins*, Berlin 1863, 516–528; Bettelheim, *Berthold Auerbach*, 205–207; Achim Aurnhammer, Nicolas Detering, *Berthold Auerbachs »Frau Professorin«. Revisionen und Rezeptionen von Charlotte Birch-Pfeiffer bis Gottfried Keller*, in: Jesko Reiling (Hg.), *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, Heidelberg 2012, 173–220; Philipp Theisohn, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart 2009, 343–358.
- 67 Annika Haß, *Johann Friedrich Cotta als Kulturvermittler zwischen Deutschland und Frankreich. Französische Übersetzungen und Übersetzer*, in: Helmuth Mojem, Barbara Potthast (Hg.), *Johann Friedrich Cotta. Verleger - Unternehmer - Technikpionier*, Heidelberg 2017, 153–166, bes. 161–163.
- 68 Bachleitner, *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, 39.
- 69 Ebd.
- 70 Auerbach, *Barfüßle*, unpaginiert. – Auerbach behält sich als einer der ersten Autoren das Übersetzungsrecht vor, andere wiederum begrenzen es nur auf einzelne Sprachen, die sie für potentielle Übersetzungssprachen halten. Vgl. Friedrich W. Ebeling, *England's Geschichtsschreiber. Von der frühesten bis auf unsere Zeit*, Berlin 1852, XIII. |Der Autor behält sich das Recht der Übersetzung in's Englische vor. Dieser Fall ist deshalb merkwürdig, weil der Vertrag zwischen Preußen und Großbritannien erst 1855 ratifiziert wurde. Aber es ist denkbar, dass auf diese Weise das Werk vor Übersetzung auf bundesdeutschem Boden geschützt hätte werden können. – Zu klären ist noch, wie es zu Belegen dieser Art in den 1840er Jahren kam, als es noch keine bilateralen Verträge gab. Hier ist zu vermuten, dass sich das Übersetzungsrecht auf den bundesdeutschen Raum bezog.
- 71 Berthold Auerbach, Brief an Wilhelm Wolfsohn vom 11.12.1859, in: Raphael. Löwenfeld, *Berthold Auerbachs Briefe an Wilhelm Wolfsohn*, in: *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift*, 42 (1887), 288–298 und 421–436, hier 421. Konkret geht es um die Geschichte *Preiselspeter*, deren vorgesehene russische Übersetzerin anscheinend zu lange gezögert hatte, so dass parallel eine nicht autorisierte Übersetzung erschienen war, für die Auerbach kein Geld erhielt.

- 72 Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 9.9.1874, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Bd. 2, 223.
- 73 Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 28.10.1874, in: ebd., 227.
- 74 Clara Mundt, Brief an Hermann Costenoble vom 7.7.1864, in: William H. McClain, Lieselotte E. Kurth-Voigt, *Clara Mundts Briefe an Hermann Costenoble. Zu L. Mühlbachs historischen Romanen*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 22 (1981), Sp. 918–1250, hier 992. Mundt erklärt sich bereit, die Gewinne aus Übersetzungen zu teilen.
- 75 Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 10.1.1874, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Bd. 2, 185f., hier 185. – Wer damit gemeint ist, bleibt ungeklärt.
- 76 Vgl. Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 17.6.1868 und 6.10.1868, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Bd. 1, 371 und 376f. Ivan Sergeevič Turgenev, Brief an Berthold Auerbach vom 10.4.1868, Erstdruck: Hans-Jürgen zum Winkel, *Die Briefe russischer Dichter und Journalisten an Berthold Auerbach*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, 31 (1963), 123–142, 130–132, hier 131: »Es würde mir zu meiner besonderen Freude und Ehre gereichen einen Artikel über Sie zu schreiben – nicht als Empfehlung: denn die brauchen Sie bei uns in Russland längst nicht – aber als Vorwort – und um den Nachdruckern vorzubeugen – denn meinen Artikel hätten sie nicht das Recht wiederzugeben.« – Siehe ferner Ananda Schader, *Raubdrucke in Russland. Der Versuch, eine internationale Berthold-Auerbach-Bibliografie für den Zeitraum 1830–1930 zu erstellen*, in: *literaturkritik.de*, 28.2.2012; <http://literaturkritik.de/id/16445> | letzter Zugriff 16.1.2019.
- 77 »Dass es keine litterarische Convention zwischen Deutschland und Russland giebt – (wie z.B. zwischen Russland und Frankreich [wörtüber Turgenev sich irrt]) – ist eine höchst fatale Sache, wie Ich es Ihnen schon im vor-vorigen Jahre gesagt habe: denn da jeder das Recht hat seinen Autor zu übersetzen, ja zu verstümmeln – wie kann man da auf ein Honorar rechnen? Das ist Piratenwirtschaft – und von keinem Eigenthum die Rede!« (Ivan Sergeevič Turgenev, Brief an Berthold Auerbach vom 10.4.1868 [Winkel, *Die Briefe russischer Dichter und Journalisten an Berthold Auerbach*, 130ff., hier 131]).
- 78 Anonym, *Ueber den belgischen Nachdruck*, in: *Magazin für die Literatur des Auslandes* (1844), Nr. 24 und 25, 24.2. und 27.2.1844, 94, 98f., hier 94.
- 79 Berthold Auerbach, Brief an Jakob Auerbach vom 2.2.1869, in: ders., *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach*, Bd. 1, 390: »In dem hiesigen Verein ›Die Presse‹ habe ich den Vorschlag gemacht eine Adresse an Grant zu richten zum 4. März, um ihn zu veranlassen, ein Gesetz zum Schutz des geistigen Eigenthums im amerikanischen Congreß durchzubringen. Mein Vorschlag wurde einstimmig angenommen und ebenso die von mir entworfene Adresse wörtlich. Du wirst sie nun bald in den Zeitungen lesen.«
- 80 Hier zitiert nach *Vorwärts! Zeitschrift für Buchdrucker- und verwandte Interessen* [Wien], 29.4.1869, 71f. Vgl. auch *Das Novellenbuch. Unterhaltungsblatt zum »Fortschritt«*, 5 (1869)19, (7.3.1869), 76; *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel und die mit ihm verwandten Geschäftszweige* [Leipzig], Nr. 45, 24.2.1869, 587; *Vossische Zeitung*, 20.2.1869. – In vielen Zeitungen und Zeitschriften wurde nicht der volle Wortlaut übernommen.
- 81 Ernst Steigerl, *Das Copyright Law der Vereinigten Staaten. Mit besonderer Rücksichtnahme auf ausländische Autoren, und mit Illustrationen aus richterlichen Entscheidungen nach S. D. Law.*, in: *Steiger's Literarischer Monatsbericht*, 1(1869)1–3, 28–30, 15–20, 10–14, hier H. 3, 12.

- 82 Vgl. Ernstl. Steiger, *Der Nachdruck in Nordamerika. Mein Wirken als deutscher Buchhändler. Zwei Aufsätze*, New York 1866 [als Manuskript gedruckt].
- 83 Steiger, *Das Copyright Law der Vereinigten Staaten*, H. 2, 19.
- 84 Albrecht Götz von Olenhusen, *Lobbyisten für ein internationales Copyright im 19./20. Jahrhundert*, in: *UFITA*, 80 (2016), 401–415.

Luciano Gatti

Die Autonomie des Fernsehspiels

*Samuel Becketts »He, Joe« und »... nur noch Gewölk ...«
beim Süddeutschen Rundfunk*

I. Fernsehspiel als Gattung?

Samuel Becketts Fernsehspiele zeigen den Autor in ein neues künstlerisches Medium involviert. Die fünf für das Fernsehen konzipierten Stücke (*He, Joe, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ...*, *Quadrat I+II, Nacht und Träume*) und noch zwei Bearbeitungen von Theaterstücken (*Nicht Ich, Was Wo*) sind kein isoliertes Ereignis im Kontext seines Schaffens, wie man dies von den Hörspielen der 1950er Jahre behaupten könnte.¹ Von *He, Joe* (1965) an bis zu *Was Wo* (1985) hat Beckett sich zwanzig Jahre lang mit dem Fernsehen beschäftigt. Das zwingt uns zu fragen, worin das Spezifische dieses Medium liegt, das dem Werk Becketts besonders entgegenkommt. Adorno hat einmal beobachtet, dass dessen Theaterstücke »dem Medium besonders angemessen sind«,² was ein Hinweis auf deren künstlerische Reduktion war. Neben dieser Affinität zwischen einer ästhetischen Tendenz seines Werkes zur Reduktion und den technischen Eigenschaften des neuen Mediums gilt es ebenfalls, die Möglichkeit einer noch stärkeren Kontrolle der verschiedenen Produktionsstufen zu berücksichtigen, die Beckett seit seinen frühesten theatralischen Arbeiten suchte, wie Jonathan Kalb richtig bemerkt:

In his search for the perfect image, Beckett has inserted more and more precise stage directions into his texts, and sought more and more complete control over the action in productions he directs. In live theater, however, even with the most amicable rehearsal atmospheres, it is impossible to have total control because practical circumstances always necessitate some compromises. Only in the television studio, particularly at Süddeutscher Rundfunk (SDR) in Stuttgart, has he been able to wield a directorial baton sufficiently powerful to conduct performances exactly the way he wants and to record them for posterity in that form.³

Kontrolle und Reduktion kennzeichnen die späte Phase der Beckett-Produktion, ab Mitte der 1960er Jahre. In diesem Kontext setzen die Fernsehspiele künstlerische Probleme und Verfahren fort, die Beckett in der Prosa, auf der Bühne und im Rundfunk thematisiert hatte; andererseits spürt man die Annä-

herung an das neue Medium bei der Behandlung von beispielsweise Bildern und Stimmen im späten Theater oder in der späten Prosa. Gilles Deleuze, der einen einflussreichen Aufsatz über die Fernsehspiele geschrieben hat, sieht sie als Höhepunkt einer Evolution: sie seien fortgeschrittener als die Theaterstücke oder die Prosa.⁴ Dieser Beitrag wiederum beabsichtigt zu zeigen, dass man Becketts Spätwerk vielmehr als eine simultane Entwicklung der unterschiedlichen künstlerischen Mittel begreifen kann, ohne dass aus diesem Grund ein Verdacht auf formale Hybridität aufkommen muss.

In Bezug auf die Autonomie der Kunstgattungen schrieb Beckett einmal an George Duthuit: »I do not believe in coloboration between the arts. I want a theatre reduced to its own means, speech and acting, without painting, without music, without embellishments. This is Protestantism, if you like, we are what we are.«⁵ Nach der hier vertretenen Hypothese versuchte Beckett, auch dem Fernsehspiel Autonomie einzuräumen. Die Spezifität der Gattung ist jedoch prinzipiell problematisch, wie ihre Geschichte zeigt: In den 1950er Jahren ist das Fernsehspiel noch sehr theatralisch und erst ab den 1960er Jahre wird es immer mehr filmisch. In diesem Zusammenhang lässt sich Becketts Beziehung zum Fernsehmedium folgendermaßen charakterisieren: In seinem ersten Fernsehspiel – *He, Joe* – reflektiert er über einige Konventionen, die die Anfangszeit der Gattung kennzeichnen, wie etwa den theatralischen Aspekt des Kammerspiels. Die folgenden Spiele wiederum distanzieren sich von diesen immer noch geltenden Konventionen und behandeln medienspezifisch transversale Themen von Becketts Arbeit wie etwa die Dissoziation des Individuums, das Verhältnis zwischen Erinnerung und Erzählung und eine weitreichende Erfahrungskrise. Dies bedeutet, dass wir die Autonomie des Fernsehspiels erst im Kontext von Becketts Werk erkennen können, das durch zwei entscheidende Elemente gekennzeichnet ist: die starke Autonomie der jeweiligen künstlerischen Medien sowie gemeinsame Fragen, die die Arbeiten durchziehen. Um diese Hypothese zu diskutieren, möchte ich zuerst kurz auf die Reflexion der Gattungskonventionen hinweisen, die Becketts Arbeit durchdringt und in den Fernsehsendungen wiederauftaucht. Diese Überlegung möchte ich mit den Produktionsbedingungen seiner Fernsehspiele beim SDR in Verbindung bringen, um sodann die Frage der Autonomie der Gattung anhand einer detaillierten Analyse zweier Spiele: *He, Joe* und ... *nur noch Gewölke* ... zu stellen.

Becketts Auseinandersetzung mit der Gattung des Fernsehspiels gleicht dem von ihm bereits beschrittenen Weg in anderen Gattungen und Medien, wofür seine Stellungnahme zur »Krise des Dramas« exemplarisch ist. In den frühen Stücken, wie *Warten auf Godot* und *Endspiel*, plädiert Beckett für eine kritische Selbstreflexion des Dramas, dessen scheinbar ewige Grundprinzipi-

en – von der Freiheit des Helden bis zum einheitlichen Spannungsbogen der Handlung – er eine nach der anderen zerstört. Adorno hat, in seinem klassisch gewordenen Essay über Beckett, genau auf die parodistische Konzeption solcher Stücke hingewiesen.⁶ Als Problematisierung des überzeitlichen Geltungsanspruchs und der entsprechenden Verbindlichkeit von Materialien und Formen der Tradition gilt Parodie als Schlüsselbegriff der Moderne. Becketts Besonderheit liegt darin, dass er die Krise des Dramas ernst genommen hat, ohne jedoch eine Überwindung in neuen Formen vorzuschlagen, wie es bei Brechts epischem Theater der Fall war.

Die Stücke aus den 1970er Jahren, die im Vergleich zu den früheren deutlich reduzierter sind, verfolgen die alten Fragen des Werkes Becketts weiter. Gleichzeitig sind sie von den historisch überlieferten dramatischen Konventionen noch weiter entfernt, falls sie diese nicht vollständig überwunden haben. Es werden keine Charaktere im Dialog mehr dargestellt, wie es bei *Warten auf Godot* und *Endspiel* noch der Fall war, sondern die Szene konzentrieren sich um einsame Menschen, die mit einer mechanisch wiedergegebenen Stimme spielen (*Damals*, *Tritte*, *Rockaby*). Das szenische Dispositiv – der Begleitkommentar (Voice-over) – betont die interne Spaltung der Figuren, indem es ihre Stimme gleichzeitig verdoppelt und ihre Urheberschaft verunklart. Im nüchternen Bereich des späten Theaters beobachtet man nicht nur die Dissoziation des Individuums, sondern auch den Widerstand gegen die Konfiguration von Identitäten und narrativen Einheiten.

In diesem Kontext ist es legitim zu fragen, ob der Begriff der Parodie noch relevant ist, um Becketts Spätwerk zu charakterisieren. Beckett hat einmal solche Stücke »dramaticules« genannt, ein Wort, das auf die Spuren der dramatischen Tradition hinweist. Aber kann man kompakte Stücke wie *Tritte* und *Rockaby* noch auf dieselbe Weise in dieser Tradition erkennen wie *Endspiel*? Falls nicht: Weisen sie auf eine theatralische Erfahrung hin, die nicht mehr dramatisch ist? Dass die Frage kompliziert ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Dies zeigt sich auch in der zweideutigen Position, die Becketts späte Stücke in Lehmanns *Postdramatischem Theater* einnehmen: Lehmann betrachtet sie als postdramatisch und insofern als hinter dem Bruch liegend, den sein Buch beschreibt. Aber seine Analyse von *Damals* ist zugleich vollständig vom Begriff der Parodie bestimmt, der Parodie der drei Einheiten der französischen klassischen Tragödie.⁷ Lehmann verteidigt einerseits den Bruch mit dem Drama, verwendet aber zugleich einen Begriff, der eine Verbindung voraussetzt: Denn im Gegensatz zum Pastiche impliziert die Parodie einen normativen Bezug auf das Parodierte (zumindest im Sinne Adornos). Wichtig ist es mir anzumerken, dass Lehmann – wenn auch unbeabsichtigt – deutlich macht, wie schwierig es

ist, solche Stücke zu charakterisieren, zumindest in der vom Postdramatischen vorausgesetzten negativen Perspektive.⁸

Dieser Artikel beabsichtigt nicht, das Problems der Gattung in Becketts Spättheater ausführlich zu diskutieren. Ich möchte trotzdem darauf hinweisen, dass Becketts Stücke, obwohl sie nicht nach den dramatischen Konventionen geschrieben sind, viele Probleme des Dramas beerben. Becketts Arbeit als Regisseur der eigenen Texte ab den 1960er Jahren zeigt, dass die aus der Krise des Dramas herrührenden Probleme in den Inszenierungsprozessen eine neue Darstellungsform finden.⁹ Anders gesagt verwendet Beckett nicht-dramatische Texte, um Individualität und Konflikt nochmals auf der Bühne zu problematisieren. In diesem Sinne erweitert Beckett die Inszenierung zum Spielraum für eine theatralische Selbstreflexion der im Drama verarbeiteten Erfahrung. Es ist kein Zufall, dass die Theaterpraxis von Anfang an in die Entstehung des Textes einbezogen wird.

Diese theatralischen Fragen ermöglichen es uns, die Fernsehspiele der medialen Reflexion der literarischen Gattungen, die Becketts Werk durchdringen, anzunähern. Seine Hörspiele könnten etwa aus derselben Perspektive betrachtet werden. Das erste Hörspiel – *Alle die da fallen* – zitiert geläufige Konventionen der Gattung, aber die späteren – *Aschenglut*, *Cascando*, *Wörter und Musik* – behandeln die technische Spezifität, insbesondere durch die Stimme als erzählerische Instanz, jenseits von solchen Konventionen.¹⁰ Nach unserer Hypothese ist eine ähnliche Entwicklung in den Fernsehspielen zu beobachten; dies erbringt insbesondere der Vergleich der beiden Fernsehspiele, die wir für eine ausführliche Analyse ausgewählt haben: *He, Joe* und *... nur noch Gewölk ...*. In *He, Joe* stellt Beckett Konventionen des Fernsehspiels auf die Probe – vor dem Hintergrund der Verfilmung von Theateraufführungen und der Live-Übertragung bis zum durch die reduzierten Dimensionen des Monitors begünstigten Format des Kammerspiels. *... nur noch Gewölk ...* und Fernsehspiele wie *Geister-Trio*, *Nacht und Träume* oder *Quadrat I+II* sind wiederum weiter von jeglichen Konvention des TV-Films entfernt und ebenfalls enger mit den Problemen des Beckett'schen Spätwerkes verbunden. Wie im Spättheater handelt es sich um Spiele, die als Szene konzipiert wurden und sehr bewusst mit den technischen Möglichkeiten des Mediums arbeiten.

Dies führt uns zur Frage der Produktionsbedingungen. Die fortgeschrittene Verwendung des Mediums, die den Stücken Einzigartigkeit verleiht, setzt voraus, dass Beckett mit den technischen Mitteln vertraut war. Wie beim Theater beobachtete Beckett so lange andere Regisseure, bis er selbst ein erfahrener Regisseur wurde. Dabei hatte er sowohl bei der BBC als auch beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart außergewöhnliche Arbeitsbedingungen. Obwohl

Beckett sich zuerst auf Einladung der BBC dem Fernsehen zuwandte¹¹ und zwanzig Jahre lang mit beiden Stationen zusammenarbeitete, bevorzugte er den SDR. Spiele wie *Quadrat* und *Nacht und Träume* wurden explizit für das Team des SDR-Intendanten Reinhart Müller-Freienfels konzipiert. Seit der ersten Zusammenarbeit im Jahre 1966 bei der Produktion von *He, Joe* blieben die Türen des SDR für ihn geöffnet und jeder Abschied beim Ende einer Arbeit war von der Erwartung begleitet, dass er eines Tages mit einer neuen »verrückten Erfindung für das Fernsehen« (»crazy invention for television«) zurückkehren würde.¹² Das großzügige Budget, die Möglichkeit, das letzte Wort zu haben, und die Verfügbarkeit eines extrem gut vorbereiteten Teams schafften die Voraussetzungen für zwei Jahrzehnte gemeinsamer Arbeit. Aus diesem Grund werden wir in diesem Artikel die Stuttgarter Produktionen bevorzugen.

In der Regel waren Schriftsteller sowohl in Deutschland als auch in England nicht die Mitwirkenden einer Fernsehproduktion. Wie in anderen Medien der kulturellen Produktion – Film, Rundfunk – lag es bei Produzenten oder Intendanten, über die grundlegenden Fragen bei der Produktion eines Textes zu entscheiden. Der Briefwechsel zwischen Beckett und Müller-Freienfels wiederum dokumentiert eine Ausnahmesituation, in der der Autor, nach dem Titel eines Essays von Walter Benjamin, tatsächlich die Rolle des Produzenten spielte.¹³ Becketts Prestige als Schriftsteller, der die Grenzen der nationalen Literaturen überschritt, kam der deutschen Kulturpolitik gelegen, die sich mit der Position des Landes beim Wiederaufbau des Nachkriegseuropas beschäftigte. Der zweisprachige Ire, der in Paris wohnte, galt als Modell eines europäischen Schriftstellers.¹⁴ Außerdem war die staatliche Förderung der jüngsten Avantgarden – von Theatern, Orchestern und Festivals für neue Musik – eine Konstante zu dieser Zeit. Was aber tatsächlich die Produktion und Übertragung von Stücken wie derjenigen Becketts, die spätabends von etwa 200 000 bis 300 000 Zuschauern gesehen wurden, ermöglichte, waren ganz besondere Produktionsbedingungen. Seit seiner Einführung in der Nachkriegszeit war das öffentlich-rechtliche System des deutschen Fernsehens eine nach den Richtlinien einer sozialdemokratischen Kulturpolitik organisierte kulturelle Einrichtung, die als eine politisch unabhängige Form der Aufklärung und kulturellen Bildung im Nachkriegseuropa fungieren sollte.¹⁵

Die Stuttgarter Produktion war auch in diesem Zusammenhang einzigartig. In den SDR-Studios wurde in den 1950er Jahren der sogenannte »Stuttgarter Stil« entwickelt. Durch die Zusammenführung eines Teams, das jahrelang unter guten technischen und finanziellen Bedingungen zusammenarbeitete, war die Stuttgarter Produktion vielleicht die ehrgeizigste überhaupt im Panorama der deutschen Fernsehfilme zu dieser Zeit. Obwohl herkömmliche Formate

den Hauptteil der industriellen Produktionsweisen darstellten, wurde beim SDR versucht, den Fernsehfilm jenseits von erzählerischen Konventionen zu begreifen. In den 1950er Jahren, als die technischen Voraussetzungen die Gestaltung des Films als ein Kammerspiel begünstigten, entwickelte der SDR ein Modell für die Nutzung des Monitorbildschirms, und zwar insbesondere durch anti-illusionistische Bühnenbilder und das Close-up auf die Gesichter der Schauspieler.¹⁶ Becketts Stücke wie *He, Joe* und *Geister-Trio* thematisieren, ohne realistische Verpflichtung, Elemente dieser Tendenz. Später, nach der Erfindung des Videobandes 1958, verbreiterte die Stuttgarter Produktion den Rahmen des Fernsehfilms durch die Erforschung von Zeitgeschichte und sozialen Themen. Obwohl Becketts Spiele Spezialfälle innerhalb dieser anspruchsvollen Struktur waren – Autorenfilme im Rahmen der industriellen Produktion –, ist nicht zu leugnen, dass sie nicht nur von solchen Produktionsmitteln profitierten, sondern auch dazu beigetragen haben, sie weiterzuentwickeln.

Es ist bemerkenswert, dass die sozialdemokratische Orientierung, die im Nachkriegsdeutschland das öffentlich-rechtliche Fernsehen als Instrument der gesellschaftlichen Aufklärung prägte, von medientheoretischen Positionen begleitet wird, die ausdrücklich auf Texte Benjamins und Brechts aus den 1930er Jahren zurückgehen. Dies geschieht bei Hans Magnus Enzensberger, Oskar Negt und Alexander Kluge, die sich mit der Spaltung zwischen aktiven Produzenten und passiven Zuschauern auseinandersetzen. Nach diesen Autoren bleibt das Fernsehen unter solchen Umständen ein Distributionsmedium und verwandelt sich nicht in ein Kommunikationsmedium.¹⁷ Obwohl Beckett in jenen Jahren häufig in Deutschland war, gibt es keine Belege für eine Rezeption dieser Debatten durch ihn. Und doch lässt sich seine Position angesichts der Fragen dieser Debatte mit Hilfe eines Zitats aus Benjamins Aufsatz *Der Autor als Produzent* bestimmen:

Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden. Also ist maßgebend der Modellecharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.¹⁸

Sicher ist es möglich, bei Beckett Beispiele für die Verbesserung des Apparats zu finden, wie wir später bei der Analyse der Fernsehspiele beobachten werden, aber doch kaum eine Problematisierung der Trennung von Zuschauern und Produzenten. Dies war jedoch zentrales Thema der Debatte, wie Enzensberger 1970 betonte: »Dagegen muß eine jede sozialistische Strategie der Medien die

Isolation der einzelnen Teilnehmer am gesellschaftlichen Lern- und Produktionsprozeß aufzuheben trachten. Das ist ohne Selbstorganisation der Beteiligten nicht möglich. Dies ist der politische Kern der Medienfrage.«¹⁹ Beckett, der es immer vermieden hat, sich über die Rezeption seiner Stücke zu äußern, hielt seine Zuschauer auf Distanz und wird von der Frage, die Enzensberger gestellt hat, nicht umgetrieben. Seine Bemühungen konzentrieren sich auf die interne Konfiguration der Werke oder im Falle des Fernsehens auf die Transformation der Sendungen. Dieser Aspekt verbindet ihn jedoch auf eine andere Weise mit den erwähnten Debatten, was ihn einer Position näher bringt, die nicht nur von den genannten Autoren, sondern auch von Adorno verteidigt wird, nämlich: Die Fernsehtechnik ist fortgeschrittener als die Sendungen.²⁰ Wenn dies die Regel ist, weisen Becketts Arbeiten darauf hin, was mit dem Medium bei den fortschrittlichsten Produktionsbedingungen geschaffen werden könnte. Mit anderen Worten, Becketts Arbeit beim SDR wäre ein einzigartiges Beispiel für die Bewältigung einer allgemeinen Schwierigkeit, die von Kluge und Negt so synthetisiert wurde: »Die Reduktion von Ausdrucksmöglichkeiten in der Fernsehproduktion durch die Technik ist die Kehrseite der Tatsache, daß die Technik eigentlich wesentlich fortschrittlicher ist, als es aus den Fernsehprogrammen ersichtlich ist. Sie besitzt verblüffende Neuerungskapazitäten, die dem Fernsehen die Möglichkeit eröffnen, ästhetische Ausdrucksformen zu entwickeln, wie sie kein anderes Medium kennt.«²¹

Beim Umgang mit den Konventionen des Fernsehfilmes hat sich Beckett mit dieser Schwierigkeit auseinandergesetzt. Die durch eine prekäre Autonomie gekennzeichnete Gattung, zwischen Film und Theater schwebend, war in den Anfängen ausgesprochen theatralisch. In seiner Studie über Becketts Fernsehspiele hat Jonathan Bignell richtig bemerkt, dass die theatralischen Spuren des Fernsehfilms sowohl aus technischen Grenzen als auch aus politischen und kulturellen Motivationen herrühren. Die Adaption der Klassiker der Weltliteratur sowie die Produktion von Originaltexten etablierter Autoren spielten eine wichtige Rolle bei dem kulturellen Legitimationsverfahren des neuen Massenmediums im Allgemeinen und des Fernsehfilms im Besonderen. Es ist bemerkenswert, wie ähnlich die Fälle des Fernsehens in den 1950er und des Films in den 1920er und 1930er Jahren waren.²² Es folgt daraus, dass das neue Medium von herkömmlichen Gattungskonventionen gekennzeichnet war. Bignell erklärt: »Indeed, many of the dramas broadcast in these years were excerpts from, adaptations of, or restagings in the studio of theatre performances, and were necessarily live because of the impossibility of pre-recording until the availability of magnetic tape.«²³ Traditionelle theatralische Merkmale haben sich auch aus dieser technischen Beschränkung hergeleitet, die den

Film an die dem Drama angemessene Live-Übertragung gebunden hat. Die Annäherung an filmische Modi des Filmmachens war erst mit der Erfindung des Videobandes im Jahre 1958 möglich, wodurch der Fernsehfilm sich von der Live-Produktion distanzierte und den kinematografischen Montagetechniken annäherte.²⁴

Bis in die 1950er Jahren hatte der Fernsehfilm aufgrund technischer Beschränkungen den Aspekt eines Kammerstücks, was für die an Live-Übertragungen oder Bearbeitungen von berühmten Texten interessierten Theaterbesucher besonders reizvoll war.²⁵ Die Studioproduktion sowie die reduzierte Größe und die geringe Auflösung des Monitors begünstigten die Intimität zwischen dem Zuschauer und der ihm dargestellten Welt. Dies war übrigens ein wiederkehrendes Motiv in Reflexionen über das Fernsehen der 1950er Jahre, darunter Adornos, der behauptete, dass die Miniaturisierung der Welt in einer Kiste eine falsche Annäherung zwischen Zuschauer und Welt schaffe.²⁶ Aufgrund dieser technischen Bedingungen konzentrierten sich die Filme insbesondere auf die psychologischen Konflikte zwischen wenigen Figuren. Solche Elemente hatten im Realismus des bürgerlichen Dramas ein Modell und in der Wiedergabe des menschlichen Gesichts ein Ideal.²⁷ Obwohl Becketts *He, Joe* erst im folgenden Jahrzehnt produziert wurde, reflektiert das Stück diese Aspekte. Der geschlossene Raum und die langsame Annäherung der Kamera an das Gesicht Joes nimmt Konventionen eines vergangenen Stadiums des Fernsehspiels auf, so wie Becketts *Film* mit Buster Keaton auf den Stummfilm des frühen Jahrhunderts anspielt. Darauf weist Bignell folgendermaßen hin:

The plays were not transmitted live, but Beckett's insistence on long takes, with little post-production editing, associates them both with the continuous time of theatre performance and with the live broadcast of drama on television, which was the established means of making television drama in Britain until the late 1950s. When videotape editing and film cameras were introduced in drama production from the early 1960s, edited ›cinematic‹ narrative increasingly supplanted ›theatrical‹ form, and filmed social realist television drama gained a high public and critical profile.²⁸

Nach Knut Hickethiers Buch über den deutschen Fernsehfilm gilt das auch für die deutsche Produktion.²⁹ Bei der Übertragung einer Theateraufführung nimmt die Kamera die Rolle eines Beobachters ein und beschränkt sich darauf, die Handlung zu zeigen. Zum Zeitpunkt der Live-Übertragung könnte sich der Fernsehfilm von einer Theateraufführung nur dadurch unterscheiden, dass er mehr als eine einzige Kamera zur Verfügung hat und dem Zuschauer so mehrere Perspektiven der Bühne anbieten kann. Die Funktion der Kamera bleibt jedoch die Aufnahme und Wiedergabe einer autonomen Handlung. Auf

den ersten Blick scheint *He, Joe* von dieser Art der Inszenierung abhängig zu sein, obwohl der theatralische Aspekt der Szene durch die Bewegungen der Kamera relativiert wird. In einer einzigen und langsamen Einstellung nähert sie sich, um Joes Reaktionen auf die von der Stimme aus dem *off* getragenen Beschimpfungen genauer beobachten zu können. Aufgrund der stillgestellten Position des Zuschauers und auch des relativ unveränderbaren Verhältnisses zwischen Bühnenrahmen und Körpergröße des Schauspielers ereignet sich etwas Ähnliches wie bei einer Theateraufführung. Der Schauspieler kann sich dem Proszenium nähern, aber es wird sich daraus kaum eine Nahaufnahme ergeben. Der Übergang von der Totale zur Nahaufnahme ist ein Effekt der Kamera. Martin Esslin hat das Stück mit Blick auf die psychologische Verdichtung der Figur durch die Kameraannäherung interpretiert:

The impact of *Eh Joe* essentially depends on the fact that television is an intimate medium, which, with its small screen, puts the spectator into intimate contact with a face that is on the same scale (close-up) as other faces in the room ... It is almost impossible to find, in the vast literature of television drama, another play which is as totally conceived in terms of the small television screen and its intimate psychology as *Eh Joe*.³⁰

Im Hinblick auf Becketts Spätwerk ist solche intime Psychologie etwas merkwürdig, aber sie deutet auf charakteristische Merkmale des Fernsehfilms zu diesem Zeitpunkt hin, der psychologisch angelegt und zugleich naturalistisch orientiert war wie die meisten industriell produzierten Filme. Zugleich musste die Art und Weise der Inszenierung (langsame Einstellung, keine Montage) den Zuschauern, die mit dem damaligen Fernsehfilm vertraut waren, altmodisch erscheinen. Ob diese Fremdartigkeit den intimen und psychologischen Charakter des Stücks begünstigt oder hinterfragt, ob Kamerabewegungen, Nahaufnahmen oder Voice-over eine fortgeschrittene Rolle spielen oder nicht, auf diese Fragen soll die Analyse des Spiels Antworten geben.

II. *He, Joe*

He, Joe ist das längste Fernsehspiel Becketts. Die 1966er SDR-Version dauert circa 30 Minuten und erzählt, nach der Beschreibung Müller-Freienfels', »die Geschichte eines alten Mannes, der allein in seiner Kammer sitzt und einer leisen Frauenstimme lauscht, die ihn unerbittlich zwingt, sich zu erinnern. Sie beschuldigt ihn, in seinem Leben kläglich versagt zu haben und schuld am Selbstmord seiner Geliebten zu sein, da er nicht fähig war, deren Liebe zu

erwidern. Die Kamera fährt immer näher auf den Alten zu und zeigt die Qual auf seinem Gesicht, bis am Ende nur noch seine aufgerissenen Augen den Bildschirm füllen.³¹ Die Identität der Stimme ist unklar. Da Joe ganz allein dasitzt und die Stimme viel von seinem Leben weiß, scheint sie dessen innere Stimme zu sein, die durch ein szenisches Dispositiv externalisiert wird. Diese Annahme ist allerdings nur stichhaltig, wenn wir berücksichtigen, in welchem Maße die Identifizierung von Figur und Stimme mehrmals relativiert wird. Erstens, worauf Clas Zilliacus hingewiesen hat, verfremdet Beckett eine filmische Konvention, die sowohl im Kino als auch im Fernsehen zu Geltung kommt:³² Die Annäherung der Kamera mit Begleitkommentar ist ein gewohntes Schema, um eine Figur Gedanken äußern zu lassen; Beckett aber setzt sich mit dieser Konvention auseinander, indem er eine weibliche Stimme für den Begleitkommentar wählt. Zweitens sucht Joe, insbesondere in der SDR-Fassung mit Deryk Mendel und Nancy Illig, die Stimme im Raum zu verorten; er weicht ihr aus, als ob die artikulierten Invektiven wie körperliche Schläge wirkten. Schließlich spricht ihn die Stimme in der zweiten Person Singular an und erzeugt auf diese Weise einen Konflikt zwischen ›Ich‹ und ›Du‹, der für die dramatische Gattung charakteristisch ist. Falls die Stimme eine innere ist, ist es auch die Stimme eines Anderen, der zu seiner Vergangenheit gehört und von ihm geliebt und verlassen wurde. Das konfiguriert eine Beziehung zur eigenen Vergangenheit. Dabei nimmt *He, Joe* Formen der Exteriorisierung der Stimme vorweg, die Beckett bei den späteren Theaterstücken (*Tritte, Damals, Rockaby*), Fernsehspielen (*Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ...*) und auch in der Prosa (*Gesellschaft*) ausführlich bearbeitet hat. Daraus ergeben sich wiederum Fragen zur Erzählstimme, die mindestens seit *Der Namenlose* gestellt und bei den Hörspielen mittels des technischen Apparats überarbeitet wurden. In allen Fällen operiert die Stimme mit der Strategie, zu vermeiden, dass die erste Person verbalisiert wird, außer durch die Stimme des Anderen.

Solche Merkmale erscheinen noch deutlicher in der zweiten Hälfte des Stückes, nämlich bei der Erzählung vom Selbstmord einer ehemaligen Freundin Joes. Wie eine Spur der Vergangenheit, die sich dem eigenen Auslöschung widersetzt, war die Frauenstimme bis dahin auf die Legitimation ihres anklagenden Tones konzentriert. Die Erzählung ihrerseits rückt eine besondere Form der Erinnerung in den Vordergrund, die schwer von der Einbildung zu unterscheiden ist. Die Ungewissheit über die Quellen der Geschichte, die von Joe selbst (»Waren das nicht deine Worte, Joe?«) zu den Zeitungsnachrichten (»Nur die Anzeige im *Kurier*...«) übergehen, und die Erwähnung von Details, die jedem von ihnen entgehen würden, weisen auf die Besonderheit solcher Erinnerungsform hin. Die Geschichte des Selbstmordes ist in diesem Sinne

ebenfalls eine Erfindung der Stimme, die ihre erzählerische Aufgabe schätzt, aber auch unsicher ist, wie der Selbstmord erzählt werden sollte. Sie unterbricht sich zweimal – »Um's kurz zu machen: es klappte nicht ...«³³ –, bevor sie beim dritten Versuch ans Ende gelangt. Zuerst durchquert das Mädchen den Garten, geht unter dem Viadukt hindurch und erreicht den Bach. Beim zweiten Mal kehrt sie zum Haus zurück, »holt den Gillete raus«, den Joe ihr gegeben hatte, und kehrt zum Fluss zurück. Schließlich, beim dritten Mal, legt sie einen Verband an, kehrt zum Haus zurück, geht noch einmal zum Fluss und nimmt eine Schachtel Tabletten mit. Hiermit schließt die Stimme die Erzählung vom Selbstmord des Mädchens ab, das die Pillenschachtel leert und beim Wasser stirbt. Indem die Stimme fortschreitet, verstärkt sie den Angriff auf Joe und hält ihn dazu an, sich selbst der Todesszene zu stellen und sich so mit seiner eigenen Fantasie zu peinigen (»Stell dir vor ...«). Dem letzten Abschnitt der Stimme folgt im veröffentlichten Text kein Hinweis auf weitere Kamerabewegungen, aber Beckett fügte beim SDR eine letzte Annäherung der Kamera ein, wobei nur ein Ausschnitt von Joes Gesicht, von den Augenbrauen zur Oberlippe, bleibt, während die Stimme sich auf ein schnelles Flüstern reduziert. Die Stimme wählt aus, welche Wörter noch gehört oder hervorgehoben werden sollten, um ihre Beschimpfung noch schärfer werden zu lassen:

Gut... Du hast das Beste gehabt... Jetzt stell dir vor... Ehe sie vergeht... *Stell dir vor...*
Das Gesicht in der Mulde... Die Lippen auf einem Stein... *Einem Stein...* Joe mitnehmend... Kein Licht... »Joe, Joe«... Kein Laut... Zu den Steinen... *Den Steinen...* Sag's dir jetzt, Joe, niemand wird dich hören... Sag's »Joe« das löst die Lippen... *Die Lippen...* Stell dir die Hände vor... *Stell dir vor...* Den Solitär... An einem Stein... *Einem Stein...* Stell dir die Augen vor... *Die Augen...* Geisteslicht... Juni... Welches Jahr Deines Herrn?... *Die Brüste...* In den Steinen... *Die Hände...* Ehe sie vergehen... Stell dir die Hände vor... *Stell dir vor...* Was treiben sie?... In den Steinen... *Den Steinen...* Was streicheln sie?... Ehe sie vergehen... *Das ist Liebe...* Nicht, Joe? Das war Liebe... *He, Joe?* Findest du nicht?... Verglichen mit unserer... Verglichen mit Seiner... *He, Joe?*... He, Joe... (*Stimme und Bild weg. Ende.*)³⁴

Als die Stimme schweigt, lächelt Joe und das Bild verschwindet. Das Lächeln könnte Joes Sieg über die Frauenstimme ausdrücken, doch muss man sich daran erinnern, dass die Stimme am Anfang angekündigt hatte, sie wolle sich auf ein Flüstern beschränken und nach ihren Verlautbarungen schweigen. Die Stimme eignet sich seine Worte an, packt und überrascht ihn, während er versucht, sie zu kontrollieren. Wie Zilliacus richtig bemerkt: »The voice used to have beautiful diction, according to Joe. Joe used to have powerful grasp of language, according to the voice. The beauty of the diction is gone, but a number

of Joe's most immortal phrases remains, boomeranged at him by the voice.«³⁵ Die Stimme ist in diesem Sinne ein Produkt seiner Einbildungskraft, die ihn attackiert und für den Selbstmord des Mädchens verantwortlich macht. Hierbei zeigt sich auch, wie sehr das in der Erinnerung gespeicherte Geschehen sich seiner Kontrolle entzieht. Joe ist noch keine der gespenstischen Figuren der Theaterstücke des nächsten Jahrzehnts, sei es im Fernsehen oder im Theater, aber die Spannung zwischen ›Ich‹ und ›Anderem‹ erreicht eine effektvolle szenische Umsetzung.

Die Ambiguität des Lächelns wiederum, gepaart mit seinem minutiös registrierten Gesichtsausdruck während des Zuhörens, erinnert an eine psychologische Studie, als wäre Joe ein Proband, der intensiv beobachtet wird. Stanley E. Gontarski nimmt in *He, Joe* auch melodramatische Relikte wahr, die Beckett noch nicht entbehren konnte; dies gelang erst in *Geister-Trio*, insbesondere durch die Montage.³⁶ Becketts Unzufriedenheit mit der zweiten Produktion von *He, Joe* in Stuttgart im Jahr 1979, veranlasst durch die expressive Darstellungsweise des Schauspielers Heinz Bennent, weist darauf hin, dass die Spuren des Melodramas mehr vom Spiel des Darstellers als von der Art und Weise der Aufnahme (Nah- und Großaufnahme) herrühren.³⁷ Beckett schien nicht daran interessiert zu sein, einen psychologischen Zustand zu visualisieren, der dem Betrachter den Sinn dessen, was gezeigt wird, lediglich umschreibt. Die Schwierigkeiten, die sich für den Schauspieler ergeben, sind keineswegs gering. In Bezug auf die BBC-Produktion mit Jack MacGowran kommentiert Bignell:

Furthermore, the ambiguity about how to read Joe's facial expression and its relationship to Voice's words is enhanced by the duration of the camera shot that moves increasingly closer to his face. [...] The effect of such lengthy periods of camera stillness is to offer nothing else for the audience to see than the close-ups on Joe's face, and thus to focus visual attention on them. While attention to sound becomes more significant for this reason, since Voice is speaking while the camera is still, the opportunity to look for interpretations of Joe's face through Jack MacGowran's generally understated performance leaves plenty of room for hypotheses, alternatives and uncertainties.³⁸

Eine Konstante des Beckett'schen Theaters ist die dem Zuschauer garantierte Freiheit, eine rätselhafte Szene selber zu bewerten. Die Kamera erscheint hier als eine Verbündete, die die Beobachtungsbedingungen verbessern kann. Es liegt nahe, dass Beckett das Fernsehen als eine Schlüsselloch-Kunst bezeichnete, als einen Kunstgriff, der es erlaubt, sich seinen Figuren weiter anzunähern als jedes andere visuelle Medium zu diesem historischen Zeitpunkt.³⁹ Bignell erkennt eine Kontinuität zwischen dieser Art der Kameraführung, die sich mit

den Augen des Zuschauers identifiziert, und dem Anachronismus der langanhaltenden Plansequenz, die charakteristisch für das gefilmte Theater und für die frühen Tage des Fernsehfilms war. Einstellungen, die länger als zwei Minuten dauerten, durchbrachen die Konventionen des Films in den 1960er Jahren: »Historically, television drama has used gradually shorter camera shots, and a brief comparison between *Eh Joe's* average lengths of shot and those of some other dramas made in comparable ways at different dates can illuminate just how different *Eh Joe* is from television norms.«⁴⁰ Bignell geht von der gegenseitigen Verstärkung zwischen der anachronistischen Plansequenz und der analytischen Funktion der Kamera aus, die den homogenen Raum der Szene durchquert. Es ist plausibel zu sagen, dass Bignell eine phänomenographische Konzeption des Filmens voraussetzt, die der Filmtheorie André Bazins und der Assoziation der Filmkamera mit einem »offenbarenden Sehen« sehr nahe kommt. Aus diesem Grund nimmt Bignell eine kritische Position gegenüber der Montage ein, insbesondere weil sie dem Betrachter die Freiheit entziehe, für sich selbst zu prüfen, was gezeigt wird:

Long shot permits the camera to have a physical and emotional distance from the character, so that an analytical and critical understanding can be gained by revealing body movements, gesture, costume and so on, and the action is embedded in the represented world. This is a distinctly different visual system from the use of rapid alternations of shot-reverse-shot and close-up, which cut up space, person, body and relationships between characters, and determine how the viewer can perceive action. [...] This visual style empowers the audience and draws on the theatrical convention of space energized by action that privileges performance and is designed for it, whereas segmented shooting and close-up seem more filmic since there is no »dead space« that can open up additional meanings.⁴¹

Laut Bignell hat Beckett altmodische Konventionen – die Theatralität der frühen Fernsehfilme – mit der Absicht aufgenommen, die explanatorische Funktion der Kamera zu verstärken, die durch die Montage – die Intervention des Autors – in den Filmen der 1960er Jahre erschwert, wenn nicht verhindert wurde. Bignell bleibt fixiert auf das, was er für eine intrinsische Eigenschaft der Kamera hält, nämlich den kontemplativen Blick, der den Gegenstand offenbart, indem er dessen Integrität respektiert. Dies führt dazu, dass er den Funktionswandel der Kamera und die Geschichtlichkeit der Gattung vernachlässigt. Im Hinblick darauf möchte ich folgende Gegenhypothese vorschlagen: Beckett will sich mit dem kontemplativen Blick der Kamera auseinandersetzen. Durch die Verwendung eines anachronistischen Inszenierungsmodus verfremdet Beckett die Beziehung zwischen der Plansequenz und der Idee eines aufschlie-

henden Blicks. Gepaart mit der oben erörterten Destabilisierung, die Identität der Stimme betreffend, kann die Großaufnahme, die Joes Gesicht letztlich nur in Segmenten zeigt, kaum als eine integrale Aufzeichnung verstanden werden. Durch indirekte Bezugnahme auf eine bestimmte Phase in der Geschichte des Fernsehspiels stellt Beckett den kontemplativen Kamerablick in Frage. In ähnlicher Weise unterbindet er, indem er die Historizität des angewendeten Verfahrens betont, dass sein Material auf »Videobilder« reduziert werden kann, wie Enoch Brater es versucht, wenn er die Fernsehspiele kommentiert.¹²

III. ... nur noch Gewölk ...

Zehn Jahre nach *He. Joe* kehrt Beckett mit zwei Stücken ins Fernsehen zurück, die als Zwillingsspaar gelten können: *Geister-Trio* und ... *nur noch Gewölk* ... Beide Spiele wurden 1976 bei der BBC unter der Leitung von Donald McWhinnie und unter Becketts Supervision produziert und 1977 ausgestrahlt.¹³ Im selben Jahr hat Beckett selbst neue Versionen beim SDR inszeniert. Wie *He. Joe* präferieren die Stücke Situationen, die wir aus dem Beckettuniversum kennen: eine einsame Figur in einem geschlossenen Raum und Anspielungen auf eine ehemalige Liebe. Trotz solcher Ähnlichkeiten mit dem vorherigen Stück wird die Verwendung der Kamera und des Begleitkommentars stark verändert. Die Plansequenz wird bei *Geister-Trio* durch die Montage verschiedener Aufnahmen des Raums ersetzt. Die Stimme wiederum dient der Selbstreflexion und der Metareflexion des Mediums und vermittelt darüber hinaus zwischen Szene und Zuschauer.¹⁴ In beiden Stücken distanziert sich Beckett noch entschiedener von den Gattungskonventionen des Fernsehfilms. Durch das Aufgreifen von Fragen, die sein gesamtes Werk durchdringen, sowie durch die Verbindung von Erinnerung und Einbildungskraft erreicht er eine erfolgreichere Darstellung der Spezifität des Mediums. Da solche Aspekte noch deutlicher in ... *nur noch Gewölk* ... als in *Geister-Trio* visualisiert werden, konzentriere ich mich auf ... *nur noch Gewölk* ...

Wie *Eh Joe* und *Geister-Trio* legt auch ... *nur noch Gewölk* ... großen Wert auf den Begleitkommentar, aber in diesem Stück findet man den Kontrapunkt zwischen der weiblichen Stimme und der männlichen Figur nicht mehr, sondern dieser ist ersetzt durch eine männliche Stimme, die eine vergangene Routine szenisch rekonstruiert, um die Erscheinung des Gesichts einer Frau wiederhervorzurufen. Müller-Freienfels zufolge erzählt Beckett noch eine Liebesgeschichte: »die Geschichte eines Liebenden, dessen Geliebte unerreichbar bleibt, den Rekonstruktionsversuch eines vergangenen Glücks, das es vielleicht niemals gegeben hat. Diesmal spricht und handelt ein Mann, und es erscheint

das Gesicht einer Frau, die nichts Hörbares spricht, nur die Lippen bewegt. [...] Zzu sehen war nur ein erleuchtender Kreis, die Gestalt des Mannes und das Gesicht der Frau.«⁴⁵ Mit seinen nur 14 Minuten ist dieses Spiel viel kompakter als die vorherigen Spiele. Im Vergleich mit diesen geht Beckett hier noch einen Schritt weiter, um die Szene komplexer zu machen: er präsentiert weder die Einheit der Plansequenz (*He, Joe*) noch die verschiedenen Perspektiven eines Raums (*Geister-Trio*), sondern drei unterschiedliche Bilder. Das theatralisch auffälligste unter ihnen, das sich in eine Szene verwandelt, zeigt in der Totale einen bühnenähnlichen Raum, der von einem einzigen Lichtpunkt in der Mitte erhellt wird, während die Umgebung in tiefes Dunkel gehüllt bleibt. Brater bemerkte richtig:

Beckett makes darkness suggest other spaces, peripheries where other scenes are to be enacted. Shadow space frames in a circle of light the action we see through that larger frame of the rectangular television box. Beckett graphically isolates his image here in a bleak visual landscape that serves as a further emblem of the figure's solitude. On the television screen shadow space is negative space, but Beckett uses it in ... *but the clouds* ... to confuse our sense of just what constitutes the positive and the negative.⁴⁶

Die Stimme führt den Zuschauer, indem sie die Bewegungen der Figur nach Maßgabe einer wiederkehrenden Routine räumlich kontextualisiert. Auf die linke Seite – die Landstraße – tritt die mit Hut und Mantel gekleidete Figur (M1). Sie bleibt für einen Moment unter dem zentralen Lichtfokus stehen und verschwindet auf der rechten Seite – der Garderobe –, aus der M1 in weißem Rock und Kappe wieder erscheint, geht noch einmal durch die beleuchtete Mitte und verschwindet im oberen Bildrahmen der Szene in seiner »Klause«, wie die Stimme erläutert, in deren Dunkel er begann, »sie anzuflehen, mir zu erscheinen.«⁴⁷ Beim Tagesanbruch wiederholt sich die Bewegung in entgegengesetzter Richtung.

Ein anderes Bild zeigt eine »Nahaufnahme eines Mannes von hinten [M], der auf einem nicht sichtbaren Hocker über einen nicht sichtbaren Tisch gebeugt sitzt.«⁴⁸ Das Bild ist zweideutig, es kann M1 sowohl als Träger der Stimme als auch als Bewohner seiner einstigen »Klause« wiedergeben. Die Ambiguität wird dadurch verstärkt, dass M und M1 bei der SDR-Version mit Klaus Herm und Kornelia Boje ein ähnliches Kostüm (Hausrock und Kappe) tragen. In dieser Position rekonstruiert M die vergessene Routine, die nichts weiter als das Bemühen war, ein drittes Bild hervorzubringen, das Gesicht einer Frau, ein verwaschenes Bild, mehr Maske als Gesicht, deutlich unterschieden von den anderen:

Kauerte mich dann dorthin, in meiner kleinen Klausur, im Dunkel, wo niemand mich sehen konnte, und begann, sie anzuflehen, mir zu erscheinen. Das war lange bei mir Usus gewesen. Kein Laut, ein Flehen von innen, zu ihr, mir zu erscheinen. Tief hinein in die dunkelste Nacht, bis ich es leid wurde und aufgab. [...] Denn wäre sie nie erschienen, die ganze Zeit, hätte ich dann weitergefleht, weiterflehen können, die ganze Zeit? Wäre ich nicht einfach verschwunden in meine kleine Klausur und mit etwas anderem beschäftigt, oder mit nichts, mit nichts beschäftigt? Bis es an der Zeit gewesen wäre, bei Tagesanbruch, mich wieder aufzumachen, Rock und Kappe abzulegen, Hut und Mantel wieder zu nehmen und mich wieder aufzumachen, über Land.⁴⁹

Die Stimme lässt das Gesicht auf drei verschiedene Weisen erscheinen: es erscheint nur für einen kurzen Augenblick, erscheint und verweilt oder erscheint und rezitiert den Vers des Gedichts *Der Turm* von Yeats, das dem Stück den Titel gibt und beide Autoren durch das gemeinsame Gefühl der Vergänglichkeit und des Untergangs zusammenbringt. Die Stimme bemerkt jedoch, dass das Gesicht der Frau weitaus die längste Zeit (98% oder 99%) auf ihr Erscheinen warten ließ.

Im Verlauf des Spiels ergibt sich keine Kontinuität, die drei Bilder erscheinen in ständigem Wechsel. Die Segmente wiederholen sich, folgend dem Befehl einer Stimme, die sich mit der Erzählung einer Geschichte aus ihrer eigenen Vergangenheit beschäftigt. Ein ähnliches Verfahren hatte Beckett bereits bei den anfänglichen Versuchen der Erzählung des Selbstmords in *He, Joe* verwendet, aber in ... *nur noch Gewölke* ... wird nicht nur die Erzählung, sondern auch die gesamte Inszenierung wiederholt. Ganz am Anfang werden die ersten Schritte von M1 unterbrochen und wiederholt, weil sie der wiederhergestellten Situation nicht richtig entsprechen: »Nein, das stimmt nicht«, unterbricht die Stimme. Man könnte vermuten, das Problem liege in der Diskrepanz zwischen den Bildern, die wir sehen, und anderen, zu denen wir keinen Zugang haben, Bildern der Vergangenheit, die M in seinem Gedächtnis behalten hat, die aber im ersten Versuch nicht adäquat dargestellt werden. Wie die Sequenz jedoch zeigt, ist nicht die visuelle Szene problematisch, sondern die einführenden Worte sind es. Die Stimme, die sich wie viele Erzählerfiguren bei Beckett verhält, korrigiert den Rahmen, den sie für die Szene, die wir sehen, für notwendig erachtet. Der Satz »wenn ich an sie dachte, war es immer Nacht« wird durch die Zeile »wenn sie erschien, war es immer Nacht« ersetzt,⁵⁰ was darauf hinweist, dass es um die aktuelle Erscheinung des Bildes geht und nicht um eine bloße Erinnerung. Das Spiel fragt, wie wir noch sehen werden, nach den Bedingungen, unter denen sich die Erinnerung in Form von Bildern meldet. Kurz danach, wenn die Figur im Dunkel verschwindet, empfiehlt die Stimme die

Wiederholung der gesamten Sequenz, um sicherzustellen, dass die Aufführung korrekt war: »Man prüfe nun, ob es stimmt.« Darüber hinaus wird die längere Sequenz des Stückes wiederholt, die sich von der Ankunft im Haus bis zu den drei Erscheinungsformen des Gesichts der Frau erstreckt: »Man gehe es nun nochmal durch.«⁵¹

Während ein Großteil von Becketts Arbeiten von *Watt* bis zur *Gesellschaft*, über *Endspiel* und *Tritte*, auf die gegenseitige Verflechtung von Erinnerung, Einbildungskraft und Erzählung, aufmerksam macht, erschließt ... *nur noch Gewölk ...* der Thematik eine neue Dimension, nämlich die szenische Gestaltung, in der die ständige Anpassung von Bildern und Wörtern versucht wird. Brater stellt noch einmal fest:

It is difficult to tell, however, if image imitates words or words imitate image: which illustrates which? Words, which seem to be in charge of what happens on the circular performance space, are, ironically, as »canned« in this medium as are the pictures themselves. Fated always to be delivered the same way, recorded words exist in this play as spoken by V. But they are, in fact, part of M's evolving composition. In the process of writing, M = V. He inevitably tries to capture in language the picture he brings to mind, »that MINE«, in his own imagination. The words we hear in this play therefore serve a mediating function between the image M invents or remembers and that quite different picture broadcast before us on the screen. Beckett locates language at its source, in the writer's vision.⁵²

Mehr als auf eine genaue Übereinstimmung zwischen den Bildern, die wir sehen, und der vergangenen Routine zielen die Wiederholungen darauf ab, eine Erzählung durch Bilder zu konstruieren, die die Erscheinung des Gesichts, das M1 manchmal in seiner »Klausur« betrachtete, ergibt. Wie häufig bei Beckett, organisiert die Erinnerung bestimmte Stücke, die es ihr ermöglichen, in Erzählform Spuren einer vergangenen Erfahrung festzuhalten. In diesem Sinne versucht die Stimme, Bedingungen zu schaffen, in denen diese Erfahrung – die Erscheinung des Gesichts – wieder wirksam wird.

In diesem Zusammenhang ist es angebracht, den Status dieses Bildes, das M erscheint, zu hinterfragen. Ein Auszug aus Deleuzes Essay *Erschöpft* ist dazu sehr nützlich. Er schreibt:

Das *Geister-Trio* führte uns vom Raum zu den Türen des Bildes. Aber ... *nur noch Gewölk ...* dringt ein in das »Heiligtum«: Es ist der Ort, an dem der Protagonist das Bild schaffen wird. [...] Die Klausur hat also nur eine geistige Existenz; es ist eine »geistige Kammer«, wie Murphy es nannte [...] Und eben das ist das Bild: nicht eine Darstellung des Gegenstandes, sondern eine Bewegung im geistigen Bereich. Das Bild ist

das geistige Leben [...] Das Thema von ... *nur noch Gewölk* ... ist eben dieses Bedürfnis des Geistes, dieses Leben da oben. Worauf es ankommt, ist nicht mehr irgendein Raum, sondern das geistige Bild, zu dem es hinführt. [...] Das Bild ist ein Hauch, ein Atemzug, aber ein ausatmender, der erlischt. Das Bild ist das, was verlischt, sich verzehrt, ein Sturz. Es ist eine reine Intensität, die sich als solche durch ihre Höhe definiert, d.h. ihr Niveau über dem Nullpunkt, den sie erst fallend beschreibt.⁵³

In diesem Zitat spiegeln sich wichtige Elemente von Deleuzes eigener Philosophie wider, etwa die Konzeption vom Bild als reiner Intensität, die nicht mit der Vorstellung eines Objekts verwechselt werden darf. Da es sich laut Deleuze um eine Bewegung der Geisterwelt handelt, die bei Becketts Werk auf »Murphys Geist« in *Murphy* (6. Kapitel) zurückgeht, konzentriert sich Deleuze auf das Bild des Gesichts in der Klausen und vernachlässigt sowohl die Stimme als auch die Wanderungen von M1. Was ihm am wichtigsten ist, ist das Bild des Gesichts als ein geistiges Bild, das in der Klausen hervorgerufen und erschaffen wurde. So definiert Deleuze das Fernsehspiel als ein »Theater des Geistes, das sich vornimmt, nicht eine Geschichte abzuspielen, sondern ein Bild aufzubauen.«⁵⁴

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass Deleuze nur einen Teil der Geschichte erzählt. Indem er das Bild des Gesichts, das wir sehen, mit dem von M1 in seiner Klausen evozierten gleichsetzt, verfehlt er die Bewegung des Stücks, mit anderen Worten, die wesentlich als Erzählung präsentierte Vermittlung zwischen der Stimme und dem Bild des weiblichen Gesichts. Streng genommen erschöpft sich das Stück nicht in der Erinnerung an die Erscheinungen des weiblichen Gesichts, denn wenn es so wäre, hätten die Szene von M1 und die Wiederholungen keine Funktion. Diese Vermittlung hat mindestens zwei wesentliche Aspekte. Zuerst die schrittweise Rekonstitution einer Routine, währenddessen das Bild des Gesichts hervorgerufen wird. In der Vergangenheit war das Übernachten im Dunkel der Klausen eine Voraussetzung für das Erscheinen des Bildes, ein Ritual der Beharrlichkeit, das nur äußerst selten belohnt wurde, was jedoch ausreichend war, die Kontinuität des Rituals zu rechtfertigen. Wenn M sich jetzt nicht mehr zurückzieht, um das Bild hervorzurufen, sondern die vergangene Routine wiederherstellt, dann ist es plausibel, dass das weibliche Bild ihm nicht mehr erscheint. So verliert das Ritual seine Funktion und M wird dazu gedrängt, andere Wege zu suchen, um das Gesicht erscheinen zu lassen.

Der zweite Aspekt solcher Vermittlung liegt darin, dass die Routine als ein Inszenierungsprozess wiedergegeben wird. Die Stimme nimmt die Haltung eines Regisseurs an und wiederholt und überarbeitet – wie einige Erzähler Becketts – jedes Segment der »Handlung«. ... *nur noch Gewölk* ... geht aber noch

über diese narrative Dimension hinaus und stellt sie im Bereich der Inszenierung dar. Die gleichsam regieführende Stimme ist nicht ganz neu bei Beckett. Bei *Tritte* und *Geister-Trio* zum Beispiel lenkt sie – als Voice-over – bereits die Bewegungen der Figuren auf der Bühne. Bei *... nur noch Gewölk ...* erhält die Stimme nun die Kontrolle über den ganzen Verlauf der Inszenierung.

Sowohl das Theater der 1970er Jahre als auch die früheren Fernsehspiele sind durch die Exteriorität der Stimme und ihre mechanische Wiedergabe gekennzeichnet. Das szenische Dispositiv zieht eine dünne und poröse Grenzlinie zwischen innen und außen, wie sie im Roman *Der Namenlose* als ein Tympanon bezeichnet wurde. Erst in *... nur noch Gewölk ...* aber verleiht Beckett – nicht nur klanglich oder linguistisch – diesem erzählerischen Verfahren bildhafte Exteriorität, entwickelt aus der Auflösung starrer Abgrenzungen zwischen Erinnerung und Einbildungskraft. Es ist nicht zu leugnen, dass die Bilder auf dem Bildschirm mentale Bilder sind, eine Art imaginärer Film, konstituiert durch M oder die Stimme. Die Szene mit M1 aber wird ebenfalls aus einer bestimmten Perspektive betrachtet (»in die andere Richtung blickend, das andere Profil anbietend«⁵⁵), dem Blickwinkel der Kamera angeglichen und eingerahmt von einer Erzählung, die korrigiert werden kann (»Nein, das stimmt nicht. Wenn sie erschien, war es war immer Nacht«⁵⁶). So kann die Geschichte ausführlich erzählt werden, bis das Gesicht in drei Modalitäten erscheint. Die szenischen Merkmale verleihen den Bildern eine Exteriorität, die uns davon abhält, das Fernsehen lediglich als ein Dispositiv zur Visualisierung mentaler Bilder zu charakterisieren. Die Bilder von *... nur noch Gewölk ...* können durch eine Analogie mit der mechanisch wiedergegebenen Stimme verstanden werden. So wie die innere Stimme bei *He, Joe* durch die Stimme von anderen gestaltet wird, deuten die inneren Bilder, die auf dem Bildschirm visualisiert werden, darauf hin, dass die Imagination selbst für die Exteriorität filmartiger Bilder durchlässig geworden ist.

Beckett arbeitet in einer Zeit, in der die Erfahrung zunehmend durch technisch erzeugte Bilder vermittelt wird, und er reflektiert diese Umstände, indem er sich Mittel der neuen Medien aneignet, um die ihm wertvollsten Bilder erneut in Szene setzen zu können. In der Vergangenheit erschien dem Erzähler das Bild als geistige Erscheinung an einem Ort, an dem niemand ihn sehen konnte (»Kauerte mich dann dorthin, in meiner kleinen Klausel, im Dunkel, wo niemand mich sehen konnte«⁵⁷). In der Gegenwart wiederum taucht das Bild in einem Rahmen auf, in dem der Erzähler selbst als Objekt sich fremden Blicken aussetzt, denen er »das andere Profil« anbietet. Aus diesem Grund ist das Bild des Gesichts, das wir sehen, nicht, wie Deleuze behauptete, das spirituelle Bild, das M1 in seiner Klausel sieht, sondern das Bild, das M oder der Stimme

durch eine solche Vermittlungsreihe zugänglich ist. Hier zeigt sich auch die Spezifität des Fernsehens, die Beckett in diesem Spiel erreicht hat: ein technisches Mittel, das in der Lage ist, die erzählerische Arbeit der Erinnerung in filmähnliche Bilder auszulagern. Dass der Zugang zur eigenen Vergangenheit technisch vermittelt ist und die Bilder, die daraus entstehen, ein hohes Maß an Exteriorität beibehalten: damit hat Beckett die Schwierigkeit ausgestellt, sich die Erinnerungsspuren eigener Erfahrung anzueignen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Samuel Beckett, *Filme für den SDR. He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio*, Frankfurt/Main 2008 [DVDs].
- 2 Theodor W. Adorno, *Fernsehen und Bildung*, in: ders., *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt/Main 1973, 50–68, hier 56.
- 3 Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge–New York 1989, 95.
- 4 Vgl. Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in: Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de »L'Épuisé«* par Gilles Deleuze, Paris 1992.
- 5 Brief an Georges Duthuit vom 3.1.1951, in: *The Letters of Samuel Beckett*, V. II, 1941–1956, hg. von George Craig u.a., Cambridge 2011, 216.
- 6 »Wie mit dem Humor wird mit den dramatischen Kategorien insgesamt umgesprungen. Alle sind parodiert. Nicht aber verspottet. Emphatisch heißt Parodie die Verwendung von Formen im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit. Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen. Die drei Aristotelischen Einheiten werden gewahrt, aber dem Drama selbst geht es ans Leben. Mit der Subjektivität, deren Nachspiel das Endspiel ist, wird ihm der Held entzogen; von Freiheit kennt es nur noch den ohnmächtigen und lächerlichen Reflex nichtiger Entschlüsse« (Theodor W. Adorno, *Versuch, das »Endspiel«* zu verstehen, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1997, 302–303).
- 7 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, 324. »Wie in seinen anderen Stücken gibt es hier eine Einheit des Ortes und der Zeit, aber sie ist, wie sich versteht, parodiert. Nichts von dem, was im dramatischen Theater mit der Einheit der Zeit verbunden ist, trifft hier zu. Es gibt gerade keine Einheit, sondern einen Zerfall des Zeiterlebnisses. Der Faden innerer Kontinuität ist gerissen«.
- 8 Becketts Position gegenüber dem Postdramatischen entspricht derjenigen von Heiner Müller – ironischerweise der von Lehmann am meisten mit diesem Begriff assoziierte Dramatiker. Vgl. Luciano Gatti, *Erinnerungen an die Revolution. Heiner Müllers »Quartett«* und *das Brecht'sche Lehrstück*, in: *Weimarer Beiträge*, 60(2014)3, 344–369.
- 9 Luciano Gatti, *Choreography of Disobedience. Beckett's »Endgame«* in: *Journal of Beckett Studies*, 23 (2014), 222–243.
- 10 Clas Zilliacus, *Beckett and Broadcasting. A study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Abo 1976, 143.
- 11 Vgl. Martin Esslin, *Samuel Beckett and the Art of Broadcasting*, in: ders., *Meditations. Essays on Brecht, Beckett and the Media*, London, 1980, 125–154, hier 151.
- 12 Eine unersetzliche Dokumentation dieser Zusammenarbeit liefert ein Text von

- Müller-Freienfels, in dem er die verschiedenen Aufenthalte von Beckett an den SDR-Studios in Erinnerung ruft. Vgl. Reinhart Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, in: Hermann Fünfgeld (Hg.), *Von außen besehen. Markenzeichen des Süddeutschen Rundfunks*, Stuttgart 1998, 403–423, hier 408.
- 13 Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt/Main 1995, 683–701.
 - 14 Vgl. Jonathan Bignell, *Beckett on Screen. The Television Plays*, Manchester 2009, 100, 185.
 - 15 Für eine umfassende Diskussion über den Einsatz des deutschen Nachkriegsfernsehens und des Fernsehfilms als Gattung, insbesondere im SDR, vgl. Knut Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951. 1977*, Stuttgart 1980.
 - 16 Vgl. Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 207: »Gegenüber dem vor naturalistisch gemalten Kulissen geführten Spiel erprobte man hier bewusst Stilisierung und Reduktion illusionstiftender Bühnenkulissen: man bemühte sich im Kostüm, den Kulissen und den Requisiten um eine ›graphische Vereinfachung‹, um ›optische Chiffren‹ und um ›räumliche Assoziationen‹, damit das schauspielerische Spiel umso eindrucksvoller und einprägsamer hervortrat. Dem Bühnenbildner kam damit verstärkte Bedeutung zu. Das angestrebte ›freie Spiel der Linien und Formen‹ konnte besonders bei Unterhaltungs- und Ballettsendungen realisiert werden, doch auch im Fernsehspiel bemühte man sich um Stilisierung, wobei man den Bezug zur Gegenständlichkeit nicht ganz fallenließ [...] Doch es war nicht allein das Bühnenbild, sondern insgesamt die visuelle Gestaltung, die Dramaturgie der Szenenübergänge, die Kameraführung, die schauspielerische Leistung, die zusammen in sich stimmige Produktionen ergaben, die von der Kritik in der zweiten Hälfte der 50er Jahre als ›Stuttgarter Schule‹ oder als ›Stuttgarter Stil‹ gelobt wurde und die auch anderen Anstalten zum Orientierungsmaßstab für die künstlerischen Möglichkeiten des Fernsehspiels wurde«.
 - 17 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: *Kursbuch*, 20 (1970), 159–186; Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/Main 1972.
 - 18 Benjamin, *Der Autor als Produzent*, 696.
 - 19 Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, 169. Vgl. auch Negt, Kluge, *Das öffentlich-rechtliche Fernsehen*, 195.
 - 20 Vgl. Adorno, *Fernsehen und Bildung*, 52.
 - 21 Negt, Kluge, *Das öffentlich-rechtliche Fernsehen*, 198 f.
 - 22 Vgl. Anton Kaes, *Einführung*, in: ders. (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1929*, München–Tübingen 1978.
 - 23 Bignell, *Beckett on Screen*, 37.
 - 24 Vgl. Knut Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998, 122, 149, 215.
 - 25 Vgl. Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 205: »Die vielbeschworene ›Intimität‹ des Fernsehens und der daraus resultierende und deshalb anzustrebende ›Kammerspiel-Charakter hatte seine Ursache in der Kleinheit des fast noch runden Bildschirms und den noch geringen Auflösungs- und Übertragungsleistungen. Die Übertragung des Theaterbegriffs ›Kammerspiel‹ beinhaltete dabei folgendes: in einer Studiokulisse (mit einem relativ kleinen Aktionsraum) entwickelte sich zwischen wenigen Personen ein Spiel. Die geringe Personenzahl kennzeichnet den Kammerspielcharakter«.

- 26 Theodor W. Adorno, *Prolog zum Fernsehen*, in: ders., *Eingriffe. Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, 509. Vgl. auch Lorenz Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg 2012, Kap. 8.
- 27 Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, 82, 152; Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 42.
- 28 Bignell, *Beckett on Screen*, 17.
- 29 Vgl. Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 41f.
- 30 Esslin, *Samuel Beckett and the Art of Broadcasting*, 151. Vgl. auch Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge 1989, 115f.
- 31 Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 403f.
- 32 Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, 199.
- 33 Samuel Beckett, *He. Joe*, in: ders., *Dramatische Werke II. Hörspiele, Pantomime, Film, Fernsehspiel*, Frankfurt/Main 1995, 133.
- 34 Beckett, *He. Joe*, 135f.
- 35 Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, 191. Vgl. auch seinen folgenden Kommentar: »The way the voice tells the story of it is the way Joe himself imagines it might be told. The voice is at the same time a woman from Joe's past and a projection of his own fears and anguish. [...] Beckett pits television's two dimensions, aural and visual, against each other; this enables him to externalize a process which is experienced by the protagonist of his drama as external. It remains for the TV audience to decide upon the subjectiveness of the experience.« (Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, 194).
- 36 Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington 1985, 121.
- 37 Müller-Freienfels berichtet, dass Beckett bei der Produktion von 1965 mit Deryk Mendel auch Schwierigkeiten mit der Überleistung der Performance gehabt habe. Im Vergleich der beiden Stuttgarter Inszenierungen zeigt sich, dass das Spiel von Licht und Schatten 1965 viel stärker ausgeprägt ist als in der 1979er Inszenierung, die näher an den Grautönen von *Geister-Trio* liegt. Der Lauf der Stimme in der zweiten Produktion ist deutlich schneller, was den anklagenden Ton betont. Joe wiederum zeigt sich von der Stimme härter getroffen. Sein Körper zieht sich mehr zusammen, und die Performance nimmt einen psychologischen, fast melodramatischen Charakter an, der Beckett missfiel. Er verließ Stuttgart enttäuscht und gab, laut Müller-Freienfels, die Anweisung, dass der Sender bei Wiederausstrahlung des Spiels die vorherige Version senden solle. (Vgl. Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 404, 414).
- 38 Bignell, *Beckett on Screen*, 23f.
- 39 Vgl. Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 408.
- 40 Bignell, *Beckett on Screen*, 23.
- 41 Ebd., 20f.
- 42 Enoch Brater, *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York 1987, 106f.
- 43 Zu den Umständen dieses neuen Aufenthaltes von Beckett in Stuttgart vgl. den zitierten Text von Müller-Freienfels. Konrad Körte, Toningenieur des SDR-Teams, diskutiert technische Fragen der Produktion von *Geister-Trio* in Körte, *Beckett Listens. Sound Production for the 1977 »Geister-Trio«*, in: *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, 28 (2016), 107–115. Zu einem kurzen Vergleich zwischen der deutschen und der englischen Version der beiden Stücke vgl. Tom Bishop, *Beckett Transposing. Beckett Transposed. Plays on Television*, in Alan Warren Friedman, Charles

- Rossmann, Dina Sherzer (Hg.), *Beckett Translating. Translating Beckett*, London 1987.
- 44 Vgl. James Knowlson, *Geister-Trio/ Ghost-Trio*, in: Gaby Hartel, Michael Glasmeier (Hg.), *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*, Frankfurt/Main 2011, 263.
- 45 Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 409.
- 46 Brater, *Beyond Minimalism*, 100.
- 47 Beckett, »... nur noch Gewölk ...«, in: ders., *Szenen, Prosa, Verse*, Frankfurt/Main 1995, 92.
- 48 Ebd., 90.
- 49 Ebd., 92.
- 50 Ebd., 91.
- 51 Ebd., 93.
- 52 Brater, *Beyond Minimalism*, 102.
- 53 Gilles Deleuze, *Erschöpft*, in: Samuel Beckett, *Filme für den SDR*, 5-45, hier 32ff.
- 54 Ebd., 35.
- 55 Beckett, »... nur noch Gewölk ...«, 91.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd., 92.

Elisabeth K. Paefgen

»grauen ist aber auch/ eine farbe«¹

Farbworte in lyrischen Texten nach 2000

I. »Gibt es den Farben-TÜV?«²

1951 warnt Gottfried Benn in seinem Marburger Vortrag zu *Probleme(n) der Lyrik* vor Farbwörtern. Er gibt denjenigen, die *moderne* Lyrik lesen wollen, den Ratschlag, darauf zu achten, »wie oft Farben in den Versen [...] vorkommen. Rot, purpur, opalen, silbern mit der Abwandlung silberlich, braun, grün, orangefarben, grau, golden – [...]«. Er begründet seine kritische Haltung damit, dass »Farben ja reine Wortklischees sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden« und aus diesem Grund in einem modernen Gedicht nichts zu suchen hätten.³ Diesem apodiktischen Farbverbot zum Trotz veröffentlicht Sabine Scho gut fünfzig Jahre später einen Lyrikband, der den – fast schon provokanten – Titel *Farben* trägt. Die Erwartungen, die dieser Titel weckt, werden erfüllt wie enttäuscht. Es geht in der Tat in den weitaus meisten Gedichten des Bandes um Farben – zumindest geben die Titel der Gedichte das Thema vor –, aber das Inhaltsverzeichnis enthält ausschließlich Worte in englischer Sprache,⁴ die neben den bekannten Primärfarben *red*, *green*, *blue* und *yellow*, auch so rätselhafte Begriffe wie *hot magenta*, *laser lemon*, *electric lime*, *atomic tangerine* enthalten. Insgesamt wirkt die Inhaltsangabe wie ein direkt-indirekter Kommentar zu Benns Diktum, welches mit Schos lyrischer Variation sowohl bestätigt als auch widerlegt wird. Bestätigt, weil die Autorin sich der Farb-Gefahr bewusst zu sein scheint und mit den englischsprachigen und fremd-unbekannten Farbbezeichnungen »Wortklischees« vermeiden will; widerlegt, weil (erneut) bewiesen und demonstriert wird, dass Farbworte in der modernen Lyrik durchaus ihren Platz haben können und sich die beiden Pole »Gedichte und Farben« auch im 21. Jahrhundert nicht nur nicht ausschließen, sondern sogar innovatives Potential entfalten können.

Farben sind brisant, Farben sind umstritten, Farben polarisieren. Aber Farben sind auch produktiv und stellen eine Herausforderung dar, sowohl in der bildenden als auch in der sprachlichen Kunst. Farben sind trivial und banal: Bereits Kinder können die Frage nach der Lieblingsfarbe beantworten. Farben sind aber auch nur Empfindungen, und wie sich die (subjektiven) Wahrnehmungen zu

den (tatsächlichen) Eigenschaften der Gegenstände verhalten, ist eine keinesfalls sicher zu beantwortende Frage. Vielleicht auch aus diesem Grund gibt es eine lange tradierte philosophische und teils auch moralische Geringschätzung gegenüber der Farbe. »Die ›Normalität‹ kommt in Schwarzweiß daher. Wenn Farbe dazukommt, wird alles zwangsläufig kompliziert«,⁵ stellt David Batchelor fest. Gleichzeitig ist seit dem 18. Jahrhundert das Farbenerleben, das Wissen um Farbe, der künstlerische und literarische Umgang sowie die Herstellung und Bewertung von Farben ein philosophisch-ästhetisches, naturwissenschaftliches, kulturgeschichtliches wie auch kognitiv-psychologisches Thema, mit dem sich unterschiedlichste Disziplinen befasst haben.⁶ Auch das Forschungsfeld Sprache und Farbe hat sich dabei als außerordentlich produktiv erwiesen.⁷

In diesem Spektrum bewegt sich die nachfolgende Untersuchung, die nicht nur Sabine Schos *Farben*-Band zum Gegenstand hat, sondern Werke acht weiterer deutschsprachiger Autorinnen und Autoren auf den Gebrauch von Farbworten in den Gedichten hin analysieren will. Voraussetzung für die Aufnahme in das Korpus war – bis auf Sabine Scho⁸ –, dass mindesten drei Gedichtbände vorliegen müssen, damit eine mögliche Entwicklung oder Veränderung deutlich werden kann. Beachtet werden nur Werke, die nach 2000 erschienen sind oder Autoren, deren Publikationstätigkeit erst kurz vor oder nach der Jahrtausendwende begonnen hat. Diese Kriterien erfüllen Nico Bleutge, Björn Kuhligk, Albert Ostermaier, Steffen Popp, Marion Poschmann, Monika Rinck, Jan Wagner und Ron Winkler.⁹ Ausgangspunkt bei der Lektüre ihrer Werke ist die Überlegung, dass Farben markante Adjektive sind, die den Anschein erwecken, als könne in einem schwarzweißen Druckerzeugnis bunte Sichtbarkeit hergestellt werden.¹⁰ Wenn es aber stimmt, dass gerade das »Sichtbare nicht zu den Stärken der Dichtung«¹¹ gehört, dann können Farbworte in den – zumeist kurzen – lyrischen Texten ein besonderer Brennpunkt sein, der nicht nur eine metaphorisch-symbolische Ebene signalisiert, sondern auch Anschaulichkeit und optische Prägnanz anstreben kann. Das mit Farben ebenfalls verbundene heikle Gefühls- und Stimmungsspektrum wird in der Lyrik im 21. Jahrhundert nicht mehr unbedingt angestrebt; deswegen ist von Interesse, wie mit der emotionalen Gefahrenzone umgegangen wird. Entscheidende Fragen in diesem Zusammenhang sind: Wird Gottfried Benns Warnung vor »Wortklischees« berücksichtigt? Wie oft ist der Himmel blau, die Rose rot und der Baum grün? Werden Komposita gebildet und wenn ja, welche, und wie werden bekannte Farbbezeichnungen in unbekannte Zusammenhänge eingeordnet? Spielen synästhetische Effekte und Vergleiche eine größere Rolle?¹² Wie wichtig ist die Stellung der Farbworte im Gedicht oder im Vers, zu Beginn, am Ende oder unauffälliger mitten im Text? Insgesamt soll über den Fokus Farbe eine allgemeinere Diagnostik gegenwartslyrischer Schreibweisen erstellt werden.

Wenn das Gedicht als ein »akustisches und optisches Präzisionsinstrument zum Anschaulich- und Durchschaubarmachen der sichtbaren – wie verkürzt gesprochen – unsichtbaren Welt«¹³ verstanden wird, dann haben Farbworter durchaus ihre Berechtigung in den deutschsprachigen Gedichten des 21. Jahrhunderts. Sabine Schos *Farben*-Band zeigt bereits, dass es originelle Lösungen für das tradierte Thema gibt und dass es mit klassischen Farbbezeichnungen wie blau, rot und grün nicht unbedingt getan sein muss.¹⁴ Einige ihrer Farben erfordern eine Internetrecherche und erweisen sich als industriell hergestellte Buntstift- oder Modifarben. Stimmung stellt sich bei der Lektüre dieser Gedichte nicht ein; vielmehr erzeugen sie ein Befremden und das Bedürfnis nach Informationen. Der Band erweckt den Eindruck, als werde das *Das Rätsel der Farbe*¹⁵ nicht länger ernstgenommen oder als werde gezeigt, dass es »keine farbe gibt«,¹⁶ sondern nur Worte. Und wenn »Grauen« auch als Farbe bezeichnet wird, ändert sich der Blick auf Farbworter erheblich und erreicht eine neue Dimension.

Begonnen hat der noch immer andauernde Aufschwung einer neuen lyrischen Ära wohl mit dem 1986 erschienenen Gedichtband von Thomas Kling, der mit dem medizinisch klingenden Titel *erprobung herztärkender mittel* ein beredtes wissenschaftsnahes Zeichen für die deutschsprachige Lyrik ab den 1990er Jahren setzt. Der sachlich-nüchterne Stil dieses 2005 verstorbenen Autors brachte fern von Pathos, Stimmung und Sentimentalität einen abrupten und zerhackten Ton in die deutschsprachige Lyrik. In den 1990er Jahren war es Durs Grünbein, der mit seiner »intellektuell positionierten Dichtung«¹⁷ ebenfalls einen neuen Stil generierte. Aber mit dem ersten Lyrikband des kookbooks-Verlags – *die räumung dieses parks* von Daniel Falb – bzw. der Publikation der Anthologie *Lyrik von Jetzt*, die von Björn Kuhligk und Jan Wagner ebenfalls im Jahr 2003 herausgegeben wurde, begann der Aufschwung einer lyrischen Ära, die bis heute andauert und die zu weiteren Verlagsgründungen, zahlreichen lyrischen Einzelbänden und einigen Anthologien geführt hat.¹⁸ Insbesondere die Herausgabe von anthologischen Zusammenstellungen ist immer ein Zeichen dafür, dass die lyrische Gattung reüssiert und beachtet wird.¹⁹ Ob eine dieser Anthologien den Status der *Menschheitsdämmerung*²⁰ erreichen wird, kann jetzt noch nicht gesagt werden, wie es auch überhaupt zu früh ist, den Vergleich zu ziehen, aber ein wenig erinnert das gegenwärtige Phänomen doch an den lyrik-expressionistischen Aufschwung zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Inzwischen gibt es auch erste literaturwissenschaftliche Beiträge zu dem Thema,²¹ aber die Forschung zur deutschsprachigen Lyrik der unmittelbaren Gegenwart steht noch am Anfang und bedarf der weiteren Bearbeitung. Der vorliegende Beitrag schaltet sich ein in diesen Diskurs und versucht, Stileigenarten und -auffälligkeiten der deutschsprachigen Gegenwartslyrik zu erfassen, und zwar

auf der Basis der ebenso einfachen wie komplizierten Farbfrage. Dabei soll es weniger um eine autororientierte Beschreibung gehen,²² als vielmehr darum, die lyrischen Stile der gewählten Autorinnen und Autoren in einen Dialog zu bringen. Mit dem Titel *Poetisch denken* ordnet Christian Metz die gegenwärtige Lyrik in einen kognitiv-intellektuellen Kontext ein, in eine Bezugsgröße also, die nicht unbedingt naheliegend für diese Gattung ist. Ob mit dem Blick auf Farben Metz' These widerlegt oder ergänzt wird, wird die genauere Untersuchung zeigen. Aber dass das Farb-Thema relevant ist, kann man der von Steffen Popp in seinem bislang letzten Gedichtband – *118* – gestellten Frage nach dem »Farben-TÜV« entnehmen. Er signalisiert damit, dass es sich bei Farbworten um gefährliches Material handeln könnte, das möglicherweise einer vergleichbaren Kontrolle bedarf, wie sie bei technischen Geräten vorgeschrieben ist. Bei deren Versagen droht die Gefährdung oder gar der Verlust menschlichen Lebens; was droht beim Einsatz von Farbworten in lyrischen Texten, droht überhaupt etwas, wenn Blau, Rot und Grün in Texten aufscheinen?²³

II. »diese melvilleblauen Tücher«:²⁴ Blau

Blau trägt die schwere Last der Romantik, in der die »Blaue Blume« als Symbol für die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, Unendlichen, Unbedingten steht. Bei Blau wird selbst der farbstrenge Gottfried Benn schwach. Blau nimmt er von seinem indirekten Farbverbot für die moderne Lyrik ausdrücklich aus, weil es »das Südwort schlechthin« sei, »der Exponent des ›ligurischen Komplexes‹, von enormem ›Wallungswert‹, das Hauptmittel zur ›Zusammenhangdurchstoßung‹, nach der die Selbstentzündung beginnt, das ›tödliche Fanal‹, auf das sie zuströmen, die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener ›fahlen Hyperämie‹.«²⁵ Die überschwängliche Begeisterung, die bei der Begründung für die Ausnahmefarbe den Stil prägt, sagt vielleicht mehr über Benns Wissen über die Wirkung von Farben aus als sein nüchtern-provokantes Verdikt, das auf den »Optiker« und den »Augenarzt« verweist. So überheblich er auf Rot und Grün schauen kann, so wehrlos gerät er in einen Blausog und legitimiert ihn mit esoterischen Argumenten. Überzeugend sind seine Begründungen nicht; überzeugender hingegen sind die Erläuterungen, die Angelika Overath in ihrer Untersuchung *Das andere Blau* gibt, wenn sie beginnend mit Stéphane Mallarmé über Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler und andere hin zu Paul Celan Gedichte untersucht und aufzeigt, dass die Blau-Motivik ein verbindendes Element in der modernen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts ist. Allerdings kommt auch sie zu einem metaphorischen Ergebnis, wenn sie vom »Blau als poetischer Energie« spricht und davon, dass es die »Farbe der Utopie«

sei, in der die »Versöhnung von ›Licht‹ und ›Dunkel‹« stattfindet.²⁶ Auch Overath wird also pathetisch, wenn es um die Kombination von Blau und Gedicht geht. Ergibt sich bei der blauen Lyrik im 21. Jahrhundert ein ähnlicher Befund?²⁷

Auffällig ist zunächst, dass Himmel und Meer zwar häufig mit der blauen Farbe in Verbindung gebracht werden, dass es aber zahlreiche ungewöhnliche Zusammensetzungen gibt und dass einfache Beschreibungen vermieden werden. So spricht Jan Wagner von einer »tiefblauelnl himmelsglocke«,²⁸ von einem »zeppelinblau«²⁹ und davon, dass »am himmel [...] ein flugzeug das loch im blau [suchtel«.³⁰ Ein andermal ist »am himmel/ ein blau von eiserner gelassenheit«,³¹ wird das »blau/ vom himmel lherabgeschindelt«.³² Ein »schepperndes Himmelsblau«³³ nutzt die synästhetischen Möglichkeiten, um der Farbe des Südens und der Sonne einen billig-unangenehmen Ton zu verleihen. Erst in seinem vorerst letzten Band spricht Wagner etwas pathetischer von »gottes blauem himmel«, mildert aber sofort ab, wenn er »nur pigmente« ergänzt.³⁴ Bei Marion Poschmann ist der Himmel »schnell« und ein »blauflammiger Zeitverlauf«. Nico Bleutge denkt in einem Gedicht mit dem Titel *punktierter himmel* über einen »blau angelaufenen himmel«³⁶ nach, und Björn Kuhligk, der eher zurückhaltend mit Farben umgeht, startet eines seiner späten Gedichte mit einer lauten synästhetischen Reflexion über den Himmel: »Dieser donnernd-blaue Himmel/ dieser sanfte, geschliffene Himmel/ irgendetwas sagen, um zu sprechen/ aus diesem sanften, geschliffenen Himmel/ einen donnernd-blauen machen«,³⁷ während er in einem anderen Text das Blau des Himmels und des Wassers verneint: »der Himmel/ nicht blau, das Wasser nicht/ blau.«³⁸ Es geht in dem Gedicht um die spanische Exklave Melilla beziehungsweise den »Zaun, der Melilla von Afrika trennt« und der zu den »bestgesichertsten Grenzanlagen der Welt« gehört.³⁹ Er soll Flüchtlinge davon abhalten, nach Spanien zu gelangen. Insofern ist die Verleugnung der blauen Farbe ein politisches Statement, weil für die Menschen, die mit diesem Zaun konfrontiert sind, das blaue Meer und der blaue Himmel belanglos sind. Monika Rinck hingegen spricht von »Stahl vor stahlblauem Himmel«,⁴⁰ und Steffen Popp bringt das Blau des Meers mit einer »reglose[n] Ader, die dich am Leben hält«⁴¹ in Verbindung beziehungsweise bezeichnet »das Wasser« als »die Basis, das Blau«. Interessant ist die Klammerlösung, mit der Popp das langweilige Himmelsblau sowohl erwähnt als auch gleichzeitig relativiert: »Hyperökonomie machte sich leicht, stieg auf, von ihren/ Kampflinien – ein reines Schweben, zum Himmel (und/ beinah das größere Blau).«⁴³ Das reine Schweben und der Himmel erinnern an tradierte lyrische Himmelsdarstellungen, aber die befremdliche »Hyperökonomie« und das eingeklammerte »beinah [...] größere Blau« machen aus einer überwältigenden blauen Himmelerfahrung ein kleines Ereignis, das zudem in wirtschaftliche

Zusammenhänge gestellt wird. Herausgehoben ist diese Variante auch dadurch, dass sie am Ende eines Gedichts steht: Blau hat das letzte Wort des Gedichts, aber es steht in Klammern.

Bei Ron Winkler fällt eine Entwicklung auf. Während er in seinen ersten Gedichtbänden sehr zurückhaltend mit der Farbe Blau umgeht, sind seine beiden letzten Bände geradezu blau angemalt. Auch Meer und Himmel bleiben davon nicht unberührt: »ein kleines Blau huscht durch die Vaterschicht/ aus Wolken«,⁴⁴ und die »Wolken [sind] weißer als Blau«. ⁴⁵ Im letzten Band wird mit »Bläuungshochzeit«⁴⁶ ein Neologismus eingeführt, um die blaue Himmelsgefahr zu umschiffen. Auch die Kombination von »Blaupause« und einem »marginalen Himmel« hat eine vergleichbare Funktion.⁴⁷ Und so wie Steffen Popp versucht, mit Klammern den Himmel kleiner zu machen, versucht Winkler mit einem englischen Ausdruck und der Kursivierung dem Meer etwas von seiner romantischen Faszination zu nehmen, wenn es ebenfalls zum Ende eines Gedichts »wie ein Extra Shot *blau*«⁴⁸ erscheint. In einem früheren Band wird ein Ausflug in die Physik unternommen, um im Gedicht *kaltes klares Nordmeer* die Farbe zu erfassen: »der erste Hauptsatz der Thermodynamik/ von dem man sich wünscht, dass er auch für Wasser gilt/ so sehr klar wie es blau ist, grün, flüssig, grau./ statisch dynamisch.«⁴⁹ Insbesondere der Bezug zur Wissenschaft macht die Farbbezeichnung zu einer sachlichen Angelegenheit, die nichts mit Sehnsucht, Ferne und Freiheit zu tun hat, ganz abgesehen davon, dass das Wasser des *kalten klaren Nordmeers* nicht nur blau, sondern auch grün und grau ist.

Albert Ostermaier hingegen ist ein Anhänger der Farbe Blau; diese kommt in seinem Werk von Anfang an vor und ist in vielen Bänden dominant vertreten. Auch der Himmel wird in den ersten Bänden des Öfteren erwähnt, und zwar besonders gern aus einer lockeren personifizierten Perspektive: »und natürlich/ ist der himmel blau dabei und drückt/ der sonne eine nette kleine ätherwolke/ vor die nase«;⁵⁰ oder: »der himmel hat hinter den/ wolken eine blaue haut«;⁵¹ oder: »der/ himmel lässt seine blaue haut von blitzten piercen«.⁵² Einen »blaupausenhimmel«⁵³ gibt es im Übrigen auch bei ihm; diese Kopiertechnik eignet sich offensichtlich besonders gut, um auf aktuelle Weise das Himmelsblau zu erfassen. Diese heiteren Himmelsbeschreibungen sind charakteristisch für Ostermaiers Stil, in dem üblicherweise ein eher leichter und unbefangener Ton dominiert. Anders ist das in *Polar*, einem Gedichtband, der sich dem französischen Film noir widmet und der die tödlich-düstere Atmosphäre dieser Filme einzufangen sucht. Es ist bezeichnend für den Band, dass der blaue Himmel nur ein einziges Mal erwähnt wird, dann aber in französischer Sprache: »du weist dass die liebe da ist/ vier kurze schläge die grosse/ stille der sommerabende am/ meer qu'il était bleu le ciel«.⁵⁴ In der Figur des Zeugma, die Ostermaier besonders

schätzt, werden das blaue Meer und der Himmel geschickt zusammengeführt, und der Sprachwechsel wird genutzt, um das ewige Blau dieser Elemente zu entromantisieren.

Blau fällt in *Polar* überhaupt auf, aber eher in Bezug auf heftige menschlich-körperliche Reaktionen. Augen kommen dabei des Öfteren vor: »das stechende blau seiner augen«;⁵⁵ »das handtuch/ liegt am beckenrand vollgesogen/ mit dem blau deiner augen«;⁵⁶ »die/ worte die wie heisses blei in/ seinen augen zerfließen«;⁵⁷ aber auch »tränen« gibt es nur aus einem »vereisten blau«;⁵⁸ triste Töne steigen »blau aus der seele«;⁵⁹ und eine »lunge« ist »voller dunkel/ blauer flecken vom schlagen/ deiner herzwände«.⁶⁰ Und ein Gedicht, das den Titel *la morte bleue* trägt, endet mit »brustwarzen«, die »blau/ dunkelblau [sind] und schwarz/ am ende der nacht«.⁶¹ Auch wenn man noch keinen einzigen Film von Louis Malle, Jacques Deray oder Henri Verneuil gesehen hat, wird schon nach diesen wenigen blauen Zitaten klar, wie ausweglos, verzweifelt und unglücklich die Stimmung in diesen Filmen ist: Es gibt immer Tote und nie ein Happy End. Insbesondere die Filme von Jean-Paul Melville stehen für dieses Genre. Die Bilder in diesen Farbfilmen sind immer wieder blau getönt und ergeben fast schon ein ähnlich charakteristisches Blau wie die blauen Landschaften Joachim Patiniers im 16. oder das Blau des Malers Yves Klein im 20. Jahrhundert. Ron Winkler setzt diesem speziellen Blau mit seinen »melvilleblauen Tücherln« ein lyrisches Denkmal, vor allem wenn diese gar »bis ins zwölfte Jahrhundert [zurück leuchten]«⁶². Während in *Polar* die Namen von Regisseuren und Schauspielern nicht genannt werden, entscheidet sich Winkler dafür, aus dem melancholisch-verlorenen Blau der Melville-Filme ein Kompositum und damit eine ungewöhnliche Farbbezeichnung zu schaffen.

Dass Ron Winkler dieser Farbe sehr aufgeschlossen gegenübersteht, wird auch an dem schon fast demonstrativen Bekenntnis deutlich, das der Sprecher eines Gedichts abgibt: »ich erkenne, ich bin/ das geborene Blau«.⁶³ Diese bedingungslose Identifikation mit Blau zeigt einmal mehr, dass diese Farbe nach wie vor eine besondere Position einnimmt. Ein vergleichbares Geständnis gibt es für keine der anderen Farben. *Spätes Blau mit Seegrass* lautet der Titel eines anderen Gedichts von Winkler, in dem es heißt: »und es stand ein herzerblauendes Blau/ in dem Bericht geschrieben -- ein Blau wie aus den Augen/ der Dohlen abgeschaut«.⁶⁴ Die emotionale Bewegung, die in dem neologistischen Kompositum »Herzerblauen« liegt, lässt dieses Blau in dem Text leuchten, zumal er sehr eigenwillig gesetzt ist und die zahlreichen Bindestriche besondere Pausen schaffen. Bei Marion Poschmann ist es insbesondere der zweite Band, in dem die blaue Farbe auffällt. Der Beginn des letzten Gedichts des fünfteiligen Zyklus *Glanz* wirkt fast, als sollte Blau wissenschaftlich untersucht und erkundet werden: »Impulsblau. Blaßblau.

Reglosblau. blechern Blau«. Dass es um ein »Halbschlafbecken« geht und um »Gestalten im Kobaltblauen«, die – wahrscheinlich – schwimmend »treiben im Gegenlicht/ und treiben«, wird erst im späteren Verlauf des Gedichts deutlich, das aber energisch blau endet mit »Kobalt. Bläue.«⁶⁵ Auch das Gedicht auf die *Cichorium intybus* (*Wegwarte*) beginnt sehr blau: »ihr schockierendes Blau ist das Blau auf der Packung/ mit Kaffee-Ersatz/ begleitende Bläulichkeit«, und fährt auch so fort: »[...] die unerreichbare/ Bläue, Bläulichkeit, winzige Reservate romantischer/ Sehnsucht, nur irrationaler, ganz diesseitig.«⁶⁶ Dass die romantische Sehnsucht mit der einfachen blauen Blumen, die an Wegrändern wächst, in Verbindung gebracht wird, zeigt, dass aus der geheimnisvollen blauen Blume der Romantik ein diesseitiges Alltagsgewächs geworden ist, dem nur noch in kleinen Dosen Mysteriöses zugestanden wird.

Auch Steffen Popp und Monika Rinck kombinieren die blaue Farbe mit banalen Gegenständen der Gegenwart. Steffen Popp spricht von einem »zärtliche[n] Kühlschrankblau«,⁶⁷ und in seinem letztem Band »durchwirkt das Blau der Aral-Tankstelle [...] un-/ sere Nächte wie schweren Brokat.«⁶⁸ Damit gerät die poppig blaue Farbe des Dienstleistungskonzerns in einen Marketingkontext, der mit ökonomischen Interessen ebenso zusammenhängt wie mit Auto und Mobilität.⁶⁹ Alltäglicher kann Blau kaum gesehen werden. Auch Monika Rinck nutzt einen Markennamen, um die Farbe zu entthronen. In einem Gedicht in dem Band *Honigprotokolle* ist beispielsweise ein »Hyundai Sonata [...] ID|dunkelblau mit kanariengelben Ledersitzen.«⁷⁰ Dass die genaue Marke des Autos angegeben wird, ist ebenso bezeichnend wie die Mischung der edlen Farbe Dunkelblau mit der komisch-witzigen Farbe »Kanariengelb«; letztere wie auch der japanische Mittelklassewagen entmystifizieren das Blau und haben nichts mehr von – wie es bei Angelika Overath noch geheißen hat – »poetischer Energie« oder gar der »Farbe der Utopie«. Noch ironischer wird Rinck in dem Gedicht *Trainingsziele*, das mit den Versen endet: »gehüllt in das künstliche gleiten blauer vereinskleidung/ hörten wir nur die synthetik singen vom hantieren am körper/ es floss kein tropfen schweiß und wir glitten in polyester dahin –/ ach. wie die blauen matten quietschten!«⁷¹ Tiefer kann Blau kaum sinken als in das Rascheln synthetischer Sportkleidung und in die Unterlagen, die man aus dem schulischen Sportunterricht erinnert. Der letzte Vers ist ein intertextueller Verweis auf das frühe Gedicht *Schöne Jugend* von Gottfried Benn aus dem Jahr 1912, das endet mit: »Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!«⁷² Während es in Benns *Morgue*-Zyklus um existentielle Fragen wie Sterben und Tod geht, geht es bei Rinck um den ironischen Blick auf »sportfunktionäre«, »paddler« und »vorweltmeisterschaft« und darum, dass sportliche Wettkämpfe nicht selten so behandelt werden, als ginge es auch bei diesen um Leben und Tod.

Damit sind einige Blautendenzen in den lyrischen Texten der letzten Jahre genannt, die deutlich machen, dass sich die Autorinnen und Autoren um Normalisierung bemühen. Man ignoriert die Farbe nicht, man arbeitet mit ihr, aber man idealisiert sie nicht länger und lässt sie auch nicht fraglos für sich stehen. Sie kommt häufig vor, aber sie wird mit kritischem Abstand behandelt und mit einiger Vorsicht. Das Blau ist mal falsch,⁷³ mal richtungslos,⁷⁴ mal unwirklich,⁷⁵ und wenn es kostbar ist,⁷⁶ dann ist diese Aufwertung durch den Inhalt des Gedichtes gut begründet. Bezeichnend ist auch, dass Sabine Scho ihr blaues Gedicht nicht an den Anfang ihres *Farben*-Bandes stellt, sondern erst an die siebte Stelle und es damit unter anderem Rot und Grün nachordnet. Bezeichnend ist vielleicht auch, dass Scho in *blue* nicht nur im Titel, sondern fast im gesamten Gedicht in die englische Sprache wechselt und sich damit von jeder Blautüberwältigung abzuwenden weiß. Blau ist nicht länger die Königsfarbe der Lyrik, sondern im alltäglichen Leben angekommen. Während bei Rolf Dieter Brinkmann noch 1962 ein Gedicht schreiboptimistisch mit den Versen »[D]ie Farbe/ der Tinte ist/ königsblau«⁷⁷ beginnen und enden kann, strömt heute in Marion Poschmanns *Blaue Wunder* »das Wasser [...] in einzelne aufgerissene Augen/ in wiedererinnertes Miesmuschelblau,«⁷⁸ und damit in ein Blau, das mit einem sehr gewöhnlichen und im Übermaß vorkommenden Meeresbewohner in Verbindung gebracht wird und das noch nicht einmal richtig blau, sondern nur schmutzig und gewöhnlich graublau ist.

III. »rote augen lippen tote titten«:⁷⁹ Rot

Rot hat keine vergleichbar lyrisch-historische Last wie die Farbe Blau. Rot scheint eine Farbe zu sein, die im deutschsprachigen lyrischen Kontext erst im 20. Jahrhundert reüssierte, zumindest wenn man der Anthologie *Rote Gedichte* folgt. Zwar finden sich auch hier Texte des Barocks sowie unter anderem von Goethe, Uhland, Eichendorff, Droste-Hülshoff, Meyer und Storm, aber es fällt auf, dass die größte Zahl der ausgewählten Beispiele erst im 20. Jahrhundert entstanden ist. Rot scheint eine modernere Farbe zu sein, die weniger beladen ist mit ideal-utopischen Wünschen und Vorstellungen. Margarete Bruns bezeichnet sie als »die farbigste aller Farben« und sieht in der »Farbe Rot« vor allem »die Farbe des Blutes.«⁸⁰ Ein Blut-Kapitel gibt es in *Rote Gedichte* auch: *Blutrot und martialisch* lautet die Gewalt ankündigende Überschrift des sechsten Teils, während die anderen Kapitel friedlicher sind und mitunter Blumen, Rosen, Früchten, Wein, Lippen, dem Abendrot und der Liebe gewidmet sind.⁸¹ Damit sind mögliche Themen vorgegeben, die für die Lyrik des 21. Jahrhunderts ebenfalls eine Rolle spielen könnten.

Körperteile werden häufig mit der Farbe Rot in Verbindung gebracht: Augen, Wangen, Haare, Mund, Herz, Zunge, Lippen und auch Blut sind immer wieder auf die unterschiedlichste Weise von dieser Farbe gekennzeichnet. Aber bereits das Zitat, das als Überschrift für den roten Teil dieser Ausführungen gewählt wurde, signalisiert, dass man sich um Variationen dieser Zuschreibung bemüht: »mädel, du hast rote augen lippen tote titten folge/ kosen kosten will ich liebe«. Monika Rinck zerstört in dem Gedicht *alkohol die alte schlampe* die volkslied-verbrauchten roten Lippen schon dadurch, dass sie die wenig attraktiven roten Augen einfügt. Mit der nachfolgenden provokant-obszönen Wortfolge werden sie endgültig lächerlich gemacht. Der Binnenreim – rot/ tot – beziehungsweise der assonantische Anklang – lippen/ titten und im Folgenden dann folgen/ kosen/ kosten – scheint überhaupt wichtiger zu sein als die inhaltliche Aussage. Ein solcher Vers ist charakteristisch für den Stil dieser Dichterin, die einen eigenen ironischen Ton in die deutschsprachige Gegenwartslyrik einbringt und sich von jedem hohen Gestus verabschiedet hat. Das zeigt sich auch dann, wenn es um einen anderen Teil des menschlichen Gesichts geht, der schnell, selbstverständlich und leichtgängig mit Rot in Verbindung gebracht wird: »Ich sah/ die gepeitschte Röte auf den Wangen der Tenöre.«⁸² Rinck findet ein kräftiges Bild, um die starke Rotfärbung der Wangen zu erfassen, die von dem Kraftakt des Singens gezeichnet sind. Aber auch hier fällt der Gleichklang von »Röte« und »Tenöre« auf, der der Farbe nochmals einen besonderen Anstrich gibt und sie neben dem Peitschenhieb zusätzlich verstärkt. Andere Autoren gehen mit der naheliegenden Rotbezeichnung der Wangen gradliniger um. So »hastet« bei Wagner »irgendeiner [...] vom fluß die treppe hinaus, mit roten wangen«;⁸³ bei Nico Bleutge »röten sich« »die wangen, ohren [...] beim tasten nach schatten«;⁸⁴ in *Landschaft mit Suchbild. Ein kleines Deutschlandlied* von Björn Kuhligk findet sich die Passage »und was soll es, wenn einer/ in der Kneipe sitzt mit roten Wangen/ und darauf besteht, daß er nur spazieren gehen will// am Ende kommen Touristen«;⁸⁵ und in einem späteren Band von Kuhligk »liebt [s]ie die schnellen Abfahrten/ mit den roten Wangen danach«.⁸⁶ Während diese Rotvarianten weniger prägnant sind, stellt Ron Winkler einen überraschenden politischen Zusammenhang her, wenn es heißt: »die Wangen rot wie/ die Krücken, die man in meinen Aufsätzen/ verteilte ... *Mit sozialistischem Gruß*.«⁸⁷ Zwar bezieht sich auch hier das Rot auf die Wangen, aber mit dem Vergleich, der sich möglicherweise auf schulische Korrekturzeichen in roter Tinte bezieht, und der abschließenden Grußformel, wird dieses Wangenrot in einen DDR-geschichtlichen Kontext gestellt, der dem eigentlich harmlosen Rot einen linkspolitischen Unterton verleiht.

Rot mit Bezug auf den menschlichen Körper gewinnt in der gegenwartslyrischen Entwicklung aber noch andere Dimensionen. Es sind zumeist ungemüt-

liche Rotvariationen, in denen von gewaltsamen Eingriffen oder Vergleichen die Rede ist. So »gleiten« bei Nico Bleutge »hellrote fasern ins fleisch mit dem stichel« und »[schließen] die randrisse«. ⁸⁸ Das Szenarium deutet schmerzhaft Operationen an, während die »geballten Fäuste rot wie Mundhöhlen« ⁸⁹ bei Ron Winkler einen heftigeren Angriff erwarten lassen. In einem Gedicht Jan Wagners kommt das rote Blut vor, wird aber »ein rotes gesprenkel als tropfe das ungestillte blut/ aus den gräbern herauf: die heimat ist eng«. ⁹⁰ Insbesondere das »rote gesprenkel«, ⁹¹ das sich auf einen deutschen Soldatenfriedhof auf Kreta bezieht, zeigt, dass der Autor »das ungestillte/ blut« aus jedem ideologischen Kontext befreien will: Es ist nur »gesprenkel« und es wirkt auch nur so, als sei es Blut. Bei Björn Kuhligk klingt eine politische Anspielung durch, wenn er das Herz mit den Farben der deutschen Nationalflagge in Verbindung bringt, aber das Gold durch »Bier« ersetzt. In wenigen Worten wird mit »mein Herz schlägt/ schwarz, rot, Bier« ⁹² durch die Farb-Getränke-Kombination eine Stammtischatmosphäre eingefangen.

Am friedlichsten ist noch Steffen Popp, der das Gedicht *Magische Jagdpost aus Rehheim* »to my dear lady« ⁹³ gewidmet hat und der die Blutbahn mit einem roten Faden vergleicht. Aber selbst wenn so etwas wie Abendrot erwähnt wird, dann an einem Ort, wo man es nicht vermutet und es seine – eigentlich idyllische – Wirkung kaum entfalten kann. Dabei beziehen sich Marion Poschmanns »Ohren voll Abendrot« noch nicht einmal auf menschliche Deichspaziergänger, sondern auf Schafe, die »beginnen den eigenen Schatten/ zu stabilisieren«. ⁹⁴ Komisch sind auch Ostermaiers Jünglinge »mit ihren roten fussnägeln/ in netzstrümpfen«, zumal diese auch noch »hypnotisiert vom tiefen/ atem der tibetischen hörner« sind. ⁹⁵ Dieser Autor geht überhaupt verschwenderisch mit der roten Farbe um und bringt damit einen grellen Ton in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur.

Vor allem reagiert Ostermaier neugierig auf technische Entwicklungen und räumt ihnen im Band *Autokino* einen Platz in seinen roten Gedichten ein. Da gibt es einen »rote[n] punkt auf/ meinem anrufbeantworter«, ⁹⁶ »die rote spitze des drehzahl/ messers«, ⁹⁷ rote »feuerwehrautos«, die »durch die/ strassen glühen«, ⁹⁸ das Rot einer »tanknadel«, das »grösser und grösser« wird, ⁹⁹ einen »rotgelben feuerwehrtruck« ¹⁰⁰ und nicht zuletzt das mehrdeutige Statement, dass das Ich es gut findet, »dass man an ampeln/ bei rot neuerdings auch/ rechts abbiegen kann«. ¹⁰¹ So endet das Gedicht mit dem Titel *leitkultur*, das eine politische Debatte aufgreift und mit der Schlusspointe ironisch kommentiert, vor allem wenn »bei rot« und »rechts« jeweils die herausgehobenen Versanfänge bilden; syntaktisch wären auch andere Lösungen möglich gewesen. In Ostermaiers vorerst letztem Gedichtband soll eine »rote/ starthilfklemme aufs herz lgesteckt werden«, damit der »motor laufen« kann. ¹⁰² Das sind ungewöhnliche Worte in der deutschsprachigen Lyrik, die elektrische Apparaturen noch immer nicht selbstver-

ständig in ihr lyrisches Dichten integriert hat. Aber auch die anderen Autoren bringen vorsichtig Technik und Rot in Verbindung, bevorzugen allerdings im Rotkontext vor allem Bestandteile einer gewöhnlichen Alltagskultur, die das Erscheinungsbild von Orten und Räumen prägt. Marion Poschmann spricht von »Sparkassen«, »Sparkmärkten«,¹⁰³ »Baustellenbändern« und »Badekappen«;¹⁰⁴ bei Jan Wagner gibt es ein »rotes lid/ der leuchtdiode« und »rote Tennisplätze«;¹⁰⁵ Nico Bleutge erwähnt einen roten Zündholzknopf und die »grellroten« Westen von Frachtarbeitern, »die noch kurz in die dämmerung wachsen«;¹⁰⁶ bei Björn Kuhligk findet ebenfalls ein rotes Ampellicht Erwähnung;¹⁰⁷ rote Dioden und eine ebensofarbige »buxe«¹⁰⁸ kommen bei Monika Rinck vor; im letzten Band von Ron Winkler finden sich »Rotlichtlampen«, »rosenrote Absperrgitter« und ein »Licht«, das »mir ein Gelb auf die Frequenz/ von Rot« schickt;¹⁰⁹ und Sabine Scho spricht vom »Schatten roter Zapfsäulen«.¹¹⁰ Zumeist handelt es sich um gewöhnliche Gegenstände, die keinen symbolischen Wert haben, um Gebrauchsmaterialien, die den Alltag erleichtern oder eine Warnfunktion haben. Insbesondere Kleidungsstücke werden hin und wieder mit diesem markanten Farbadjektiv versehen.¹¹¹ Marion Rincks »hübscher junge/ in einer roten buxe« wurde als Beispiel zitiert, weil die umgangssprachliche Bezeichnung der Hose den lässigen Stil kennzeichnet, der für Rincks Texte bezeichnend ist. Wenn man die Sammlung der *Roten Gedichte* ergänzen möchte um Texte, die nach der Jahrtausendwende erschienen sind, könnte man ein Kapitel einfügen, das die Überschrift *Technik und Alltag* tragen müsste.

Von den anderen Kapiteln der kleinen Anthologie könnten einige einfach ergänzt werden um neuere Gedichte. Zwar sind die roten Einschübe in der Lyrik nach 2000 nicht mehr so pathetisch, wenn es beispielsweise um Mohn, Früchte und Wein geht, aber die Abschnitte *Leuchtender Mohn*, *Ein Korb voll roter Früchte* und *Zum Feste einen roten Wein* ließen sich leicht aktualisieren mit Gedichten von Marion Poschmann, Jan Wagner, Björn Kuhligk und Ron Winkler. Das gilt im Übrigen auch für *Ein erster roter Faden*; diese Redewendung wird von Steffen Popp und insbesondere von Albert Ostermaier in neuen Variationen präsentiert. Von Interesse ist aber vor allem, bei welchen Rotmetaphern und -symbolen sich die Autorinnen und Autoren zurückhalten: *An Rosen such ich mein Vergnügen* und *Du glühend Rot der Liebe* gelten offensichtlich als verbraucht und werden kaum noch erwähnt. Hingegen finden sich im roten Zusammenhang einige ungewöhnliche Kombinationen, die die alten Themen aufgreifen und verändern oder neue erfinden. So lautet Marion Poschmanns Beitrag zur Jahreszeitenlyrik in dem bekannt gewordenen Gedicht *Grund zu Schafen*: »ein Blumenstau gratis/ zum Ende des Sommers war weiß oder rot«.¹¹² Aus Blumenstrauß wird ein Blumenstau, und das häufig bedichtete Sommer-

ende wird mit zwei unterschiedlichen Farben in Verbindung gebracht, wobei »rot« das Ende des Verses bildet. Steffen Popp wird in diesem Zusammenhang heftiger, wenn sein »Oktober rot/ ständiges Bluten einer okkulten Wunde«¹¹³ ist, und auch Jan Wagner nutzt die wuchtige Ausstrahlung der roten Farbe, um im Gedicht *schlachter* die Auswirkungen dieser Tätigkeit in Farbbilder zu fassen: »ich rauchend, mit der ganzen palette/ von purpur, inkarnat, rubin// am kittel, nach dem ersten schlachten/ vorm tore stehe«. Um das Farbspektrum des mit Blut verschmierten Kittels zu beschreiben, wird das aus Rot und Blau gemischte Purpur erwähnt wie auch der Farbton, der die menschliche Haut beschreibt und nicht zuletzt das leuchtende Rot eines Minerals. Rot wird vermieden und gleichzeitig aufgerufen. Aber am Ende des Gedichts werden die roten Folgen des Schlachtens synästhetisch verstärkt, »während die sonne die dächer sengt./ den satten duft von rot verstärkt. ein schillern-/ der vorhang von fliegen, der sich hebt und senkt.«¹¹⁴ Auch wenn der Schlachtvorgang nicht drastisch beschrieben wird, so entsteht durch den »sattelnl duft von rot«, der von einem Fliegenschwarm begleitet wird, doch ein heftiges Bild, nicht zuletzt durch das Enjambement, das das Wort durchschneidet. Einen ganz anderen Rotbeitrag liefert Ron Winkler in seinem Gedicht *Phalanx zur Schönheit*: »Das Rotkäppchen, das vom Wege abweicht, entscheidet sich für Schönheit// Odysseusschönheit//«¹¹⁵ Winkler schickt eine berühmte Grimm'sche Märchenfigur auf eine mythenumwobene weite Reise in die Welt und lässt sie nicht im Rachen des Wolfes enden. Er schreibt das Märchen in wenigen Worten um, würdigt die Entscheidung, nicht den elterlichen Anweisungen Folge zu leisten, und stellt sie in einen legendären mythischen Zusammenhang.

Rot hat eine wenig geheimnisvolle Aura. Rot sticht hervor, fällt sofort auf, warnt oder kündigt gewaltsame Angriffe, Einschnitte an. Rot und Tod haben nicht nur assonantisch miteinander zu tun, sondern liegen auch semantisch nah beieinander. Aber einen roten Tod gibt es nicht in den gelesenen Lyrikbänden. Ein roter Tod wäre zu naheliegend gewesen. Hingegen ist Rot auch in der Lyrik nach 2000 eine Farbe des menschlichen Körpers, aber sie wird nicht mehr romantisiert und in einen Liebeskontext gestellt, oder wenn, dann sehr relativierend und einschränkend: »doch ich war klein vor einem Rot./ in dem man Liebe sehen will«,¹¹⁶ heißt es bei Ron Winkler vorsichtig und zurückhaltend. Rot hat eher eine sachlich-beschreibende Funktion. Auffällig und neu ist die Tendenz, Rot mit der technischen Welt in Verbindung zu bringen. Die langsame Öffnung in diese bisher lyrisch wenig bearbeitete Richtung kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass neue Bereiche für die lyrische Sprache erworben werden. Darüber hinaus werden Gegenstände des Alltags ziemlich lakonisch mit der roten Farbe belegt: beispielsweise Bahnschranken, Lippen-

stifte und Polohemden. Rolf Dieter Brinkmann ist 1968 in dem Gedicht *Rote Tomaten* noch völlig überwältigt von dem »überraschende[n] Effekt [...] plötzlich rote/ Tomaten in einer Ecke/ liegen« zu sehen. »Das ist ein Bild/ das dich auf der Stelle/ umwirft, mitten am Tag// eine geballte Faust, sanft/ auf beide Augen gedrückt.«¹¹⁷ Jan Wagner reagiert knapp vierzig Jahre später gelassen auf diese Frucht, die »ihrer leuchtend roten kunst/ im stillen nachlgeht«. Am Ende von *tomaten* ermutigt er ein Du dazu, ruhig »etwas lauter [zu] reden: sag: tomaten.«¹¹⁸ Die rote Farbe wird zur roten Kunst, und wichtig ist, dass gesprochen wird, nicht unbedingt gesehen.

IV. »das gras darunter setzt seine grüne/ brechstange an«:¹¹⁹ Grün

»Difficult colour – green«, sagt die hochnäsige-blasierte Gräfin Constance von Trentham in dem Film *Gosford Park* über eine arme Verwandte, die während einer Jagdgesellschaft an allen drei Abenden dasselbe grüne Abendkleid trägt. In der vom Drehbuchautor Julian Fellowes kommentierten Fassung des Films wird erzählt,¹²⁰ dass dieser bissige Kommentar nicht im Skript stand, sondern ein »addendum« der Schauspielerin Maggie Smith sei. Wahrscheinlich hat man es nicht gestrichen, weil es so gut zu der subtil feindseligen Familienatmosphäre passt, von der die Zusammenkunft der Verwandten bei dieser Wochenendeinladung auf dem Landsitz des wohlhabenden Familienoberhaupts geprägt ist. Grün ist nicht nur eine schwierige Farbe, wenn es um Kleidung geht, sondern sie ist es auch im lyrischen Zusammenhang, weil so vieles, was irgendwie mit Natur zu tun hat, von dieser Färbung gekennzeichnet ist. Und gerade dieser Bereich unserer »sichtbaren Welt« wird nach wie vor gerne in Gedichten thematisiert, auch wenn die grüne Natur im 21. Jahrhundert ihre Unschuld ebenso verloren hat wie die Dichter, die um die Banalität der Farbzuschreibung wissen und nach neuen Strategien suchen müssen, mit ihr umzugehen. Begriffe wie »Frühling – ins Grüne«, »Grünes Glück und grüne Liebe«, »Symphonie in Grün«, »Bäume grün« und »Der grüne Wald« – so lauten einige Überschriften von Kapiteln in der Anthologie *Grüne Gedichte* – können im 21. Jahrhundert jedenfalls nicht mehr unbefangene gebraucht werden. »Großstadtgrün« und »Grüne Abgründe« wären da schon geeigneter;¹²¹ diese beiden letzten Teile der grünen Anthologie enthalten bezeichnender Weise ausschließlich Gedichte aus dem 20. Jahrhundert, während in den anderen Kapiteln auch vereinzelt Texte aus früheren Jahrhunderten zu finden sind. Auf jeden Fall deutet die »grüne brechstange« Jan Wagners bereits an, dass ein desillusionierender Blick auf eine wie immer geartete grüne Natur im neuen Jahrtausend seine Fortsetzung finden wird.

Es ist wohl nicht zufällig, dass gerade bei Jan Wagner, der in der gegenwärtigen Lyrikepoche zu den bekennenden Naturlyrikern gehört¹²² und der »die ganze Flora und Fauna durchbuchstabiert«¹²³ hat, die Farbe Grün häufig vorkommt. Aber der Autor sucht nach unterschiedlichsten Lösungen, um den grünen Konflikt zu bewältigen und bleibt nicht bei der brachialen Variante stehen. Interessant sind dabei die Verse, in denen die grünen Markierungen in Klammern gesetzt sind, um sie auf diese Weise ein wenig zurückzunehmen und zu relativieren. Schon in seinem ersten Band gibt es die grüne Einschränkung in einem Gedicht, in dem es unter anderem um das Meer geht. Die letzten Verse lauten: »(man findet dieses grün in den steinen am strand/ wenn alles ruhig ist – runde amulette/ die einen sturm in sich verschlossen halten).«¹²⁴ Vom grünen Meeresgrund bleiben die steinernen Überreste an Land, und zwar in Form von Schmuckstücken, denen magisch-glücksbringende Wirkung zugeschrieben wird – weil oder obwohl sie stürmische Naturereignisse in sich tragen, bleibt offen. Auf jeden Falls sind die klammernden Satzzeichen von Interesse, weil sie das, was vom Meer bleibt und mitgenommen werden kann, als einen bloßen Zusatz erscheinen lassen. Ähnliches geschieht in dem bereits erwähnten Gedicht *tomaten*, in dem nicht nur von der »roten kunst« die Rede ist, sondern auch von den grünen Blättern des Strauchs, an dem die Früchte wachsen: »doch hört man keine glocken schlagen/ (bis auf die grünen, die aus blättern sind).«¹²⁵ Die heiklen grünen Blätter, die so häufig in lyrischen Texten Erwähnung finden, werden nicht übergangen. Ganz im Gegenteil: Sie werden sogar mit Glocken verglichen, aber durch die Einklammerung deutlich minimiert und zudem wird die Farbbezeichnung durch ein Komma von den Blättern getrennt. Zeigen bereits diese Beispiele, dass an der nicht zu übersehenden grünen Natur lyrisch gearbeitet wird, so verdeutlichen insbesondere die »bäume«, die »keine philosophie [kennen]/ (bis auf die eigene, grüne)«,¹²⁶ dass die grünen Gefahren, die in Gedichten lauern, allgegenwärtig sind. Dabei ist die Verneinung und gleichzeitige Bejahung eines philosophischen Hintergrunds eine eigenwillige Konstruktion, die den Eindruck erweckt, als werde aus dem biologischen unter der Hand ein politisches Grün, das weniger die Bäume betrifft als vielmehr die Parteien und Gruppierungen, die zu deren Schutz und Erhalt angetreten sind.

Jan Wagner stellt sich vor allem in *Probebohrung im Himmel* (2001), *Achtzehn Pasteten* (2007) und in *Australien* (2010) dem Phänomen, dass man Grün in der Natur schlecht übersehen kann, dass es aber eine sprachliche Herausforderung ist, diesen Sachverhalt zu dokumentieren. Dabei gibt es anfänglich durchaus traditionellere religiöse Anklänge, wenn von der »grünen andacht«¹²⁷ oder von einer »grüne[n] kirche/ aus bäumen«¹²⁸ gesprochen wird, aber zahlreicher sind sachlichere Variationen, in denen beispielsweise eine Herde Schafe »als weiße

schrift/ auf tafelgrün«¹²⁹ weidet, grüne Sterne mit Kapern verglichen werden¹³⁰ oder von einem »kulissenhafte[n] immergrün«¹³¹ die Rede ist. In *Australien* werden die Grün-Bilder kritischer und gewaltiger: das »gras list/ ein bißchen zu grün«,¹³² »die letzten grünen blätter« sind »poliert«,¹³³ die Blätter des *hopfen* sind »im juli [..] ein heerlager, das stumm/ und grün über den hügel[n] steht«¹³⁴ und in *zwetschgen* wird von einem »cres-// cendo im grün«¹³⁵ gesprochen. Die synästhetische Kombination allein wirkt ungemütlich, aber das Strophenenjambement mitten im Wort lässt den Ton noch schriller und lauter werden. Noch deutlicher wird Wagner im zweiten Gedicht des Zyklus *von einer insel im atlantik*, in dem das »dunkelgrün« zu einer »furie/ am rand der engen straßen« wird, entstanden aus »rotten/ von rhododen-// dron«,¹³⁶ Und im letzten Band ist dann die Rede von einer »grüne[n] jagd aus amazonen«. ¹³⁷ Die anfängliche »grüne andacht« ist einem gnadenlosen Blick auf eine grüne Übermacht gewichen, die nicht bewundert, sondern die eher als Gefahr eingeschätzt wird und von der der beschönigende Lack abgekratzt ist.

Auch den Gedichten anderer Autorinnen und Autoren ist ein vorsichtiger Umgang mit der Farbe Grün abzulesen. Monika Rinck und Steffen Popp bedienen sich dabei ebenfalls der Klammerlösung,¹³⁸ und Monika Rinck nutzt darüber hinaus eine angehängte Silbe, um die Farbe abzuschwächen,¹³⁹ eine Wortbildung, die die Autorin im Farbzusammenhang des Öfteren bevorzugt: *wimpern* »enden [..] regelrecht grünlich«,¹⁴⁰ und in dem Gedicht *green faces* »remittierten [un]sere gesichter/ grünliches licht«. ¹⁴¹ Dass der Titel in englischer Sprache verfasst ist, ist ebenfalls bezeichnend für die lyrische Spracharbeit dieser Autorin, die einiges unternimmt, um jeden pathetisch-emotionalen Ton zu vermeiden: Sie setzt dafür den Konjunktiv ein: »der name dieses sees sei grüner schimmer«,¹⁴² oder einen abwertenden Vergleich: »ausläufer bemooster bergketten [..] jener grünfilzige teppich, den rentiere fressen«,¹⁴³ »sindgrüne Nuppsis«¹⁴⁴ sind ein bautechnischer Spezialausdruck und finden wohl erstmals in einem lyrischen Text deutscher Sprache einen Platz; und »deine kleine grüne angst« wird durch ein gefährliches chemisches Element verursacht, und zwar durch »radium«. ¹⁴⁵ Gerade die beiden letzten Wortkombinationen zeigen, dass sich Rinck weit von einem idyllischen Grün zu entfernen versteht. Selbst wenn sie über einen bekannten mediterranen Baumbestand dichtet, wird Grün eher zu einer Forderung als einer Tatsache: »grün muss alles sein und ein verbindlicher olivenhain/ spendet exquisiten schatten, selten./ äußerst selten.«¹⁴⁶ Abgesehen davon, dass unklar bleibt, wer die Farbgebung einfordert, überraschen auch die anderen Attribute, die nicht naheliegend sind für diesen Zusammenhang. Aus dem sehr spezifischen Olivenhain-Grün wird mit »verbindlich« und »exquisit« ein sachliches Objekt, das noch nicht einmal richtig funktioniert, zumindest wenn es ums Schattenspenden geht.

Ron Winklers sprachliche Strategien im grünen Bereich sind anderer Art. Komposita wie »grüngrausig«, »avocadogrün«,¹⁴⁷ »azurgrün«, »grünkohlgrün«,¹⁴⁸ »viehzuchtgrün«, »melissegrün«¹⁴⁹ und »grünschwarz«¹⁵⁰ mildern die Wirkung der Farbe nicht nur ab, sondern komisieren sie. Grün kann nicht mehr allein strahlen, sondern braucht die Unterstützung von beispielsweise exotischen Früchten, einheimischem Kohlgemüse oder der Kennzeichnung eines landwirtschaftlichen Betriebs. Die besonders abwertende Zusammenfügung versucht eine Farbe zu finden für »Nachmittage/ schwer und verraucht wie die Brokatvorhänge/ der guten Stube« und kommt zu dem Ergebnis, dass sie »grünkohlgrün mit goldener Borte« seien. Insbesondere der Kontrast zwischen Grünkohl und Gold führt dazu, dass mit wenigen (Farb-)Worten das Übertünchen von Enge und Langeweile erfasst wird. Grün hat auch ansonsten keinen besonders guten Ruf in Winklers Gedichten: »Geflügel und Kühe« befinden sich »auf spärlich grüner Basis«,¹⁵¹ »theoretische Schafe/ [...] bissen/ ins Grün«, und »der Regenwald war eine Flüssigkeit/ das Grün eine Substanz«.¹⁵² In dem Gedicht *draußen. ein Märchen* ist »vornehmlich/ in Televisionsmulden [...] das Grün immer erfrischend/ flach [...], niedergekuht«,¹⁵³ und in *Quisquilien eines Eremiten im Wald* gibt es »das seltsamste Grün«.¹⁵⁴ Sind diese Versuche, Naturwahrnehmung farblich zu erfassen, von einer Versachlichung geprägt, so bietet ein »grünes Dollar-New-York«¹⁵⁵ die ökonomisch-wirtschaftliche Kurzfassung einer Stadtbeschreibung. Zwar gibt es in *Weil es New York ist* auch ein »höchst blaues New York«, ein »zutiefst rotes« und ein »gelb blühendes/ Taxi-Pop-up-New-York«,¹⁵⁶ aber nur Grün wird mit der amerikanischen Währung in Verbindung gebracht, die als Leitwährung für den weltweiten Geldverkehr gilt. Vielleicht ist aber für Winklers abfälligen Blick auf diese Farbe bezeichnender, dass der »Trabant«, der in *Erinnerungen auf Basis des bisher geleisteten Vergessens* vorkommt, auch grün ist und die Krönung »des familiären Heims« vorstellt.¹⁵⁷ Diese Automarke ist eng mit der Geschichte der DDR verbunden, sodass mit ihrer Erwähnung sowohl Erinnerungen an kindlich-jugendliches Aufwachsen als auch an eine Phase der deutschen Geschichte verbunden sind.

Auch Albert Ostermaier wird politisch, wenn er in einem seiner Langgedichte unvermittelt jemanden »ich hab diesen grünen/ gewählt«¹⁵⁸ rufen lässt und damit aus der Naturfarbe das Bekenntnis zu einer Partei werden lässt. Ansonsten ist Grün nicht Ostermaiers Farbe. Sie kommt nicht häufig vor in seinem ansonsten farbenfreudigen Werk und wenn, dann sind – wenig überraschend – Insekten, Wasser und Wiesen grün. Allerdings gibt es in seinem letzten Band ein grünes Gedicht, das aus diesem Rahmen fällt und das erneut auf die Abgründe hinweist, die mit dieser Farbe verbunden sein können. In *soylent green oder: ein süßes geheimnis* kommt der Titel des amerikanischen postapokalyptischen Psychothriller-

lers aus dem Jahr 1973 insgesamt zwölf Mal vor. Insbesondere zum Schluss hin häufen sich die suggestiv wirkenden Beschwörungen, in denen davon die Rede ist, dass »soylent green [...] menschenfleisch« sei und dass es käuflich erworben werden solle. Die letzten Verse lauten dann: »denn alles fleisch/ ist längst wie gras *kauft* *kauft* *soylent/ green* es ist Donnerstag«. Durch die Wiederholung und durch das Enjambement wird der unheimliche Effekt verstärkt, während mit den letzten Worten erneut an den gewöhnlichen Alltag erinnert wird. Mit der englischen Variante der Farbbezeichnung wird zwar der Filmtitel zitiert, aber gleichzeitig klingt die Farbe in dem ansonsten deutschsprachigen Gedicht – auch wegen der fast schon aufdringlichen Wiederholungen – sozusagen giftgrüner als wenn das deutsche Adjektiv eingesetzt wäre. Das ist bei Sabine Scho anders. Auch sie wählt in dem *Farben*-Band für ihr grünes Gedicht den englischen Ausdruck, aber ihr *green* wirkt diskreter und harmloser, zumal die ersten Verse den bekannten Erwartungshorizont abstecken: »jemand will, dass ich gras/ sage und eine decke aus-/ breite, gutes gras, die reine/ üppigkeit der wiederkäuer«. ¹⁵⁹ Nahezu programmatisch für den gegenwärtigen lyrischen Umgang mit Sprache und Traditionen wird hier kritisch reflektiert über Festlegungen und Einschränkungen, die mit Farbzuschreibungen verbunden sein können. Die ironische Abkehr davon wird besonders deutlich, wenn das Gras alliterativ verstärkt wird und wenn mit der »reinen/ üppigkeit der wiederkäuer« eine saftig-grüne Wiese quasi abstrakt behandelt wird. Die Verse sind kennzeichnend für die lyrische Farbarbeit Sabine Schos, die auch in den anderen Gedichten des *Farben*-Bandes vergleichbar skeptisch auf diese heiklen Beschreibungswörter blickt und immer wieder die damit intendierten möglichen Bedeutungszuschreibungen in Frage stellt.

Eigentlich bestätigt sich das Statement der Gräfin Trentham. Grün ist auch in der gegenwärtigen Lyrik eine schwierige Farbe und erlebt eine andere Behandlung als Blau und Rot. Häufig hat die Farbe einen abschätzigen Beiklang, wird nicht ernst genommen und mit allen möglichen sprachlichen Mitteln so unbedeutend wie möglich gemacht; oder sie dient der symbolischen Erfassung von Angst- und Grausamkeitsphantasien. Auf jeden Fall bietet eine grüne Natur in den gegenwartslyrischen Texten keinen Schutz mehr und ist nicht länger ein erstrebenswerter Ort, der zum Verweilen einlud. Von solchen grünen Erfahrungen ist in den gelesenen Bänden nicht die Rede. Grün ist eher ungemütlich, unberechenbar oder lächerlich. Das zeigt ein Vergleich der Komposita, wie sie Ron Winkler vornimmt: Während er die Farbe Blau mit seinem Neologismus zu ehren versucht, sucht er in Verbindung mit Grün nach zahlreichen Neuschöpfungen, die aus der Farbe eher einen Witz machen als eine Beschreibung. Politische Statements, die mit dieser Farbe ebenfalls verbunden werden können, kommen selten vor. Vielleicht wird eine solche Verbindung auch als zu nahe-

liegend empfunden und aus diesen Gründen gemieden. Eigentlich setzt sich in den grünen Gedichten fort, was Rolf Dieter Brinkmann bereits 1968 mit der grünen Natur gemacht hat: »Man setzt sich hin und// blickt auf etwas, das grün ist./ Es sind Blätter. Das ist alles./ was man weiß. Es reicht// gewöhnlich aus.«¹⁶⁰ Schon Brinkmann konnte in *Limonade im Grünen* der selbstverständlichen Einheit von Natur und Grün nicht viel abgewinnen und schreibt der Farbe weder eine utopische (wie Blau) noch eine überwältigende (wie Rot) Wirkung zu, sondern sieht in ihr eher ein *gewöhnliches Etwas*, eine Sicht, um die sich die gegenwärtigen Lyriker auch zu bemühen scheinen.

V. Oberfläche und Distanz

Wenn zum Ende jedes Farbkapitels immer wieder ein Gedicht von Rolf Dieter Brinkmann zitiert wurde, so hat das damit zu tun, dass unter anderem mit Brinkmanns Lyrik in den 1960er und 1970er Jahren ein Umbruch in der Nachkriegslyrik stattgefunden hat, der einen ebenso alltags- wie realitätsnahen Ton in die deutschsprachige Gedichtlandschaft gebracht hat.¹⁶¹ Brinkmanns Werk ist geprägt von einem offen-enthusiastischen Verhältnis zur (amerikanischen) Beat-, Pop- und Filmkultur, von der Betonung einer Bild- und Oberflächenästhetik und von der Reflexion darüber, wie Sprache und Gegenwartserfahrung in ein Verhältnis gesetzt werden können.¹⁶² Insbesondere Brinkmanns Auseinandersetzung mit einer neuen »Poetologie der Sinnlichkeit gegenüber den konkreten Dingen des Alltags« mündet in den »bildspezifischen Begriff der *Oberfläche*« und setzt damit einen anderen Akzent, als er in der deutschen Lyriktradition bis dahin üblich war.¹⁶³ Farben fügen sich in diese Absage an die »Dimension der *Tiefe*«¹⁶⁴ ein, weil sie eine sprachliche Möglichkeit sind, das sichtbare Äußere ebenso einfach wie (scheinbar) realistisch festzuhalten.¹⁶⁵ Dass ein solches Oberflächen-Programm gelingen kann und gleichzeitig Anknüpfungen an lyrische Tiefentraditionen nicht ausgeschlossen sind, zeigt exemplarisch das frühe Gedicht *Photographie*, das mit zehn Worten zu den kürzesten Beispielen der deutschen Lyrik zählt: »Mitten/ auf der Straße/ die Frau/ in dem/ blauen/ Mantel.«¹⁶⁶ Die Farbe hat zunächst eine distinktiv-beschreibende Funktion, weil sie das (im Foto aufgenommen beziehungsweise zu sehende?) Kleidungsstück sprachlich näher bestimmt. Eine symbolische Ebene, die beispielsweise mit dem blauen Mantel der Marienfigur ikonographisch verbunden ist, kann, muss aber nicht aufgerufen werden. Dabei wird die lyrisch-fotographische Dokumentation des Alltäglichen, Sichtbaren, Oberflächlichen keineswegs abgewertet, sondern erfährt geradezu eine Betonung, wenn nicht sogar Huldigung. Und wenn auch alles andere freiwillig, zufällig, kontextabhängig ist, so ist es als Deutungsspielraum

gleichwohl da und nicht ausgeschlossen.¹⁶⁷ Auf der einen Seite geht Brinkmann minimalistisch mit der bedeutungsträchtigen Farbe Blau um, auf der anderen Seite setzt er sie in dem knappen Text so exponiert ein, dass zwischen bloßer Beschreibung und Bedeutungszuschreibung geschwankt wird: die Oberfläche erhält so gleichermaßen eine Tiefe.¹⁶⁸

Wenn man von Farben ausgeht, lässt sich eine Verbindungslinie ziehen zwischen Brinkmanns gut zehnjährigem Schaffen im 20. hin zu den lyrischen Arbeiten der Autorinnen und Autoren im 21. Jahrhundert. Die Autoren sind nicht so bildorientiert und gegenwartsversessen wie Brinkmann, aber nicht selten nutzen auch sie Farbworte dazu, um Sichtbares beschreibend zu erfassen. Auch in der Lyrik der Gegenwart haben Farben weniger eine bedeutungsvolle Tiefe als eine bedeutungsvolle Oberfläche.¹⁶⁹ Gleich ob Himmel, Lippen oder Blätter – die offensichtlichen Farbzuschreibungen werden erwähnt und werden gleichzeitig mit unterschiedlichsten Mitteln relativiert. Dabei haben die Lyriker ein ambivalentes Verhältnis zu Farben: Sie lehnen eine magisch-symbolische Dimension tendenziell ab, aber sie können sich einer gewissen Faszination auch nicht ganz entziehen. Und wenn es manchmal scheint, dass Farben nicht mehr ernst genommen werden, so gibt es doch auch Verse, in denen eine Lust an der Farbe aufscheint und in denen deutlich wird, dass man gern mit dieser sprachlichen Möglichkeit spielt und dabei Angebote für die Suche nach Bedeutungstiefen nicht aufdrängt, aber auch nicht ausschließt.

Bemerkenswert ist in der Lyrik des neuen Jahrtausends eine (ironische) Distanzierung von allem, was mit emotionalem Überschwang oder gar mit Pathos und Ekstase zu tun haben könnte. Vergleichbare Stimmungen entstehen gar nicht oder werden zerstört, wenn sie drohen – auch wenn Farben im Spiel sind. Ironie spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Auf vergleichbare sprachliche Signale wurde immer wieder hingewiesen: fremdsprachliche Exkurse; Interpunktion; Komposita; Kontraste; Ausflüge in die Naturwissenschaft; intertextuelle oder -mediale Verweise. Ironie ist ein Markenzeichen der gegenwärtigen Lyrik, nicht bei allen Autoren gleichermaßen und nicht in allen Werken und Gedichten, aber so dominant wie in den Texten des 21. Jahrhunderts war ein ironischer Gestus in der deutschsprachigen Lyrik wohl nur in dadaistischen Zeiten oder in der Phase, als die Konkrete Poesie reüssierte. Aber diese Epochen operierten vor allem mit der Sprache als Material und akzentuierten weniger den Inhalt. In der gegenwärtigen Lyrik hingegen spielen die inhaltlichen Auseinandersetzungen zwar eine wichtige Rolle, aber man blickt mit Abstand auf sie und versinkt nicht in den (kleinen) Dramen des Alltags und des Lebens. Das spiegelt sich auch wieder im Gebrauch der Farbworte, die sogar häufig dafür genutzt werden, um einen Sachverhalt aus einer verfremdenden Perspektive

vorzustellen und damit eine mögliche übermächtige Wirkung zu unterlaufen. Darin unterscheiden sich die gegenwärtig lyrisch Dichtenden von Rolf Dieter Brinkmann und dessen eher ernsthaftem Gebrauch von Farbadjektiven. Während Brinkmann Ironie überhaupt ablehnt,¹⁷⁰ zeigen schon die Titel einiger ästhetischer Programmatiken, dass sich das im 21. Jahrhundert geändert hat: *Helm aus Phlox* heißt eine Sammlung mit poetologischen Texten, die aus einem Internetblog entstanden ist und 2011 als Buch veröffentlicht wurde;¹⁷¹ und *Risiko und Idiotie* betitelt Monika Rinck 2015 ihre *Streitschriften*.¹⁷² In der Nachfolge des popkulturellen Schreibens der 1990er Jahre nimmt man sich in der Lyrik nicht mehr so ernst,¹⁷³ und versteht auch diesen Teil der Dichtung nicht länger als eine existentielle Angelegenheit.

Ironie ist aber eher eine Sache des Verstandes als des Gefühls, und diese Verschiebung ist ebenfalls ein Charakteristikum des gegenwärtigen lyrischen Schreibens. Es handelt sich um eine intellektuelle Lyrik, die – im Unterschied zu Brinkmann – weniger auf Sinnlichkeit und Anschaulichkeit setzt als auf komplexe Konstruktionen, die sperrig erscheinen und durchdrungen werden wollen/ müssen. Man kann in diese Gedichte kaum noch eintauchen, sondern wird immer wieder zu einer reflektierenden Haltung aufgefordert, die ein Nachdenken über Sprache ebenso provoziert wie auch über die thematisierten Beobachtungen, Erfahrungen, Wahrnehmungen. Christian Metz hat das mit dem Begriff *Poetisch denken* bezeichnet. Mit dem Blick auf Farben kann man zusätzlich den Aspekt einer *lyrischen Distanz* betonen: Man blickt auf die Sachen, taucht aber nicht unbedingt in sie hinein. Vielleicht wirkt die neue Lyrik auch aus diesem Grund vernünftig, beobachtend und/ oder interessiert an mikroskopischer Detailversessenheit.

Es geht mir nicht um Wertung oder kanonisierende Urteile, sondern um den Versuch einer Beschreibung der gegenwärtigen lyrischen Dichtung am Beispiel ausgewählter Autoren und dem Fokus *Blau - Rot - Grün*. Aber es fällt dennoch auf, dass einige Namen häufiger oder sogar sehr häufig genannt werden, während andere seltener Erwähnung finden. Die Konzentration auf die Farbfrage ergibt auch eine Konzentration auf bestimmte Lyrikerinnen und Lyriker, deren Stileigentümlichkeiten selbst dann die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wenn Zitate mehr oder weniger unabhängig vom Gedichtzusammenhang genannt und analysiert werden. Man kann nicht entscheiden, ob dieses Ergebnis mit der Besonderheit von Farbadjektiven zusammenhängt oder ob die lyrischen Individualstile ein solches Resultat auch dann ergeben hätten, wenn ganz andere Fragestellungen verfolgt worden wären. Auf jeden Fall können die Farben als Leitfaden durch die Gedichtbände dienen und dabei die originellen und innovativen Impulse der gegenwärtigen lyrischen Dichtung zeigen. Die Analyse hat

gezeigt, dass die Lyrikerinnen und Lyriker sich an einigen nicht zu umgehenden Farbtatsachen sprachlich abarbeiten bzw. neue erfinden. Sie haben keine Angst vor Blau-Rot-Grün, sondern stellen sich der Farbigkeit der Welt und definieren sie lyrisch um.

Anmerkungen

- 1 Sabine Scho, *Farben. Gedichte*, Berlin 2008, 23.
- 2 Steffen Popp, *118. Gedichte*, Berlin 2017, 118.
- 3 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1954, 16f.
- 4 Zumindest gilt dies für den ersten, umfangreicheren Teil des Bandes, der mit *farben* überschrieben ist. Es gibt noch einen kleinen zweiten Teil, der den Titel *bilder* trägt und dessen Titel zum Teil in französischer Sprache verfasst sind.
- 5 David Batchelor, *Chromophobie. Angst vor der Farbe*, aus dem Englischen von Michael Huter, Wien 2002, 62 [1. engl. Ausg. 2000].
- 6 Vgl. Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm, Friedrich Steinle (Hg.), *Die Farben der Klassik. Wissenschaft - Ästhetik - Literatur*, Göttingen 2016; Jakob Steinbrenner, Stefan Glasauer (Hg.), *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2007; Simon Garfield, *Lila. Wie eine Farbe die Welt verändert*, aus dem Englischen von Hainer Kober, Berlin 2001 [1. engl. Ausg. 2000].
- 7 Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, aus dem Französischen von Dirk Weissmann, Wien 2000 [1. franz. Ausg. 1997].
- 8 Von Sabine Scho liegen nur zwei Gedichtbände vor. Der 2013 publizierte Band *Tiere in Architektur* trägt den Untertitel *Texte und Fotos* und fällt nicht in die Kategorie Lyrikband. Da aber ihr Band *Farben* den Anlass für diese Untersuchung gegeben hat, wird die Autorin gleichwohl in das Korpus aufgenommen.
- 9 Andere und weitere Autorinnen und Autoren wären möglich gewesen, aber mit der vorliegenden Analyse soll keine Vollständigkeit angestrebt, sondern ein – weiterer – Anfang gemacht werden. Eine Wertung ist mit der vorliegenden Auswahl nicht verbunden.
- 10 Der kookbooks-Verlag experimentiert auch mit anderen Farbgestaltungen. So sind die Seiten in Steffen Pops Band *Kolonie zur Sonne* und in Monika Rincks Band *Helle Verwirrung* gelb unterlegt, während die Schrift schwarz ist. In Sabine Schos Band *Album* hingegen wird das normale Farbschema umgedreht: Die Seiten sind schwarz und die Schrift ist weiß. Vgl. Steffen Popp, *Kolonie zur Sonne. Gedichte*, Berlin 2008; Sabine Scho, *Album. Gedichte*, Berlin 2008; Monika Rinck, *Helle Verwirrung. Gedichte*, Berlin 2009.
- 11 Le Rider, *Farben und Wörter*, 32.
- 12 Wie-Vergleiche mochte Gottfried Benn auch nicht, anders gesagt sah er in deren inflationären Gebrauch ebenfalls ein Symptom, das Anlass zur Überlegung geben sollte, ob es sich um ein modernes Gedicht handelt. »Das Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung.« (Benn, *Probleme der Lyrik*, 16).
- 13 Thomas Kling, *Sprachkonzepte sind Weltapparate. Zu Juana Inés de la Cruz, H.C. Artmann, Konrad Bayer*, in: ders., *Botenstoffe*, Köln 2001, 93–101, hier 94 [HvHg. E.K.P.I.]

- 14 Dass Farben in der Lyrik durchaus eine längere Tradition haben, zeigen drei kleine Anthologien, die jeweils eine Farbe im Titel tragen: *Blaue Gedichte*, hg. von Gabriele Sander, Stuttgart 2001.; *Rote Gedichte*, hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell, Stuttgart 2006.; *Grüne Gedichte*, hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell, Stuttgart 2007. Alle Bände enthalten auch Gedichte, die in früheren Jahrhunderten entstanden sind. Interessant ist in unserem Zusammenhang, dass alle drei Bände nach 2000 erschienen sind.
- 15 Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Mit 16 Farbtafeln*, Stuttgart 1997.
- 16 Scho, *Farben*, 7.
- 17 Hermann Korte, *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, 2. völlig Neubear. Aufl., Stuttgart 2004, 264.
- 18 Der Berliner kookbooks-Verlag hat inzwischen über 50 Bände publiziert. Auch der 2008 gegründete Luxbooks-Verlag »diniert Lyrik«, wie es auf seiner Homepage heißt (<http://www.luxbooks.de/ueber-uns>; letzter Zugriff 24.7.2018), und darüber hinaus gibt es ähnliche Lyrik-Reihen in anderen Verlagen. – Unter den zahlreichen Anthologien, die in den letzten Jahren erschienen sind, seien genannt: *Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen mit einem Vorwort von Gerhard Falkner*, hg. von Björn Kuhligk und Jan Wagner, Köln 2003; *Neubuch. Neue junge Lyrik*, hg. von Ron Winkler, München 2008; *Lyrik von Jetzt zwei. 50 Stimmen*, hg. von Björn Kuhligk und Jan Wagner, Berlin 2008; *Laute Verse. Gedichte aus der Gegenwart*, hg. von Thomas Geiger, München 2009; *Lied aus reinem Nichts. Deutschsprachige Lyrik des 21. Jahrhunderts*, hg. von Michael Braun und Hans Thill, Heidelberg 2010; *Lyrik von Jetzt 3. Babelsprech*, hg. von Max Czollek, Michael Fehr und Robert Prosser, Göttingen 2015; *Spitzen. Gedichte. Fanbook. Hall of Fame*, hg. von Steffen Popp, Frankfurt/Main 2018.
- 19 Bezeichnend ist, dass auch die historisch übergreifende Anthologie von Heinrich Detering in dem genannten Zeitraum erschien. *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte*, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart 2007.
- 20 Die von Kurt Pinthus unter dem Titel *Menschheitsdämmerung 1919/1920* herausgegebene Lyrikanthologie dokumentiert die expressionistische Phase der deutschen Lyrik und wird bis in die Gegenwart hinein verlegt.
- 21 Vgl. *Text & Kritik*, 171 (2006) [Junge Lyrik]; *Text & Kritik*, 210 (2016) [Jan Wagner]; Christoph Jürgensen, Sonja Klimek, *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster 2017; Leonhard Herrmann, Silke Horstkotte, *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, 177–196 [Kapitel zur Lyrik]; *Bella triste*, 17 (2007) [Sonderausgabe zur deutschsprachigen Gegenwartslyrik] mit nachfolgenden Debatten zur Lyrik der Gegenwart in: *Bella triste*, 19 (2007); 20 (2008); 21 (2008); und nicht zuletzt: Christian Metz, *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2018.
- 22 Damit unterscheidet sich die Vorgehensweise von der Christian Metz', der sich in seiner Darstellung dafür entschieden hat, »die Arbeiten von vier herausragenden Autor*innen, welche den Höhenflug der Gegenwartslyrik mit ausgelöst haben«, in den Mittelpunkt zu stellen. »Die Lektüre ihrer Texte bietet [...] den bestmöglichen Ausgangspunkt, um sich im Anschluss alleine durch die neue Lyrik zu bewegen.« (Metz, *Poetisch denken*, 70).
- 23 Die Konzentration auf diese Farben erfolgt, weil sie – neben Schwarz und Weiß – am häufigsten in den Gedichten vorkommen. Die unbunten Farben Schwarz und Weiß werden nicht berücksichtigt, weil sie den Rahmen gesprengt hätten und ein eigenes Untersuchungsprojekt vorstellen. Außerdem ergeben die drei Primärfarben

- ausreichend Material, um den Farbtrend in der gegenwärtigen Lyrik zu untersuchen. Ursprünglich war geplant, Gelb und Grau ebenfalls in die Untersuchung einzubeziehen, aber im Laufe des Projekts erwies sich dieses Vorhaben als zu umfangreich. Bereits die drei Primärfarben ergaben zu viel Material, als dass weitere Farben hätten berücksichtigt werden können. Außerdem kommen Gelb und Grau zwar auch des Öfteren vor, aber nicht so häufig wie die drei gewählten Farben.
- 24 Ron Winkler, *Prachtvolle Mitternacht*, Frankfurt/Main 2013, 24.
- 25 Benn, *Probleme der Lyrik*, 26.
- 26 Angelika Overath, *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, Stuttgart 1987, 195–197.
- 27 Dass gerade Blau von Interesse ist, wenn es um die Lyrik der Gegenwart geht, belegt eine Studie von Jutta Müller-Tamm und Lukas Nils Regeler, in der nachgewiesen wird, dass selbst der farbzurückhaltende Thomas Kling bei dieser Farbe bereit war, Ausnahmen zu machen. Vgl. Jutta Müller-Tamm, Nils Lukas Regeler, *Bläue. Poetologische Lesarten einer Farbe in der Lyrik Thomas Klings*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 28(2018)2, 310–324.
- 28 Jan Wagner, *Probeförderung im Himmel. Gedichte*, Berlin 2001, 19.
- 29 Jan Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, Berlin 2014, 87.
- 30 Ebd., 21.
- 31 Ebd., 43.
- 32 Jan Wagner, *Achtzehn Pasteten. Gedichte*, Berlin 2007, 41.
- 33 Jan Wagner, *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene*, Berlin 2017 [I. Aufl. 2012], 111.
- 34 Jan Wagner, *Die Live Butterfly Show. Gedichte*, München 2018, 93.
- 35 Marion Poschmann, *Geistersehen. Gedichte*, Frankfurt/Main 2010, 44.
- 36 Nico Bleutge, *klare konturen. Gedichte*, München 2006, 44.
- 37 Björn Kuhligk, *Die Sprache von Gibraltar. Gedichte*, Berlin 2016, 41. Das Gedicht trägt den Titel *Es ist nichts passiert*.
- 38 Ebd., 29.
- 39 Ebd., 37.
- 40 Monika Rinck, *Honigprotokolle. Siebzehn Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind*, Berlin 2012, 14.
- 41 Steffen Popp, *Wie Alpen. Gedichte*, Berlin 2007 [I. Aufl. 2004], 28.
- 42 Ebd., 50.
- 43 Popp, *Kolonie*, 41.
- 44 Winkler, *Mitternacht*, 20.
- 45 Ebd., 80.
- 46 Ron Winkler, *Karten aus Gebieten. Gedichte*, Frankfurt/Main 2017, 15.
- 47 Ebd., 57.
- 48 Winkler, *Mitternacht*, 26.
- 49 Ron Winkler, *Frenetische Stille. Gedichte*, Frankfurt/Main 2010, 60.
- 50 Albert Ostermaier, *Autokino. Gedichte*, Frankfurt/Main 2001, 58.
- 51 Albert Ostermaier, *Solarplexus. Gedichte*, Frankfurt/Main 2004, 7.
- 52 Ebd., 86–87.
- 53 Albert Ostermaier, *Außer mir. Gedichte*, Frankfurt/Main 2014, 37.
- 54 Albert Ostermaier, *Polar. Gedichte*, Frankfurt/Main 2006, 45. – Vgl. dazu Elisabeth K. Paefgen, *Gedichte aus Filmen - Filme im Gedicht. Albert Ostermaiers lyrische Arbeit mit dem französischen Film noir*, in: *Weimarer Beiträge*, 58(2012)1, 62–86.
- 55 Ostermaier, *Polar*, 27.

- 56 Ebd., 48.
57 Ebd., 94.
58 Ebd., 21.
59 Ebd., 25.
60 Ebd., 111.
61 Ebd., 123.
62 Winkler, *Mitternacht*, 24.
63 Winkler, *Karten*, 46.
64 Winkler, *Mitternacht*, 87.
65 Poschmann, *Geistersehen*, 31. Das Gedicht trägt den Titel *Hochglanz*.
66 Ebd., 61.
67 Popp, *Kolonien*, 44.
68 Popp, *118*, 93.
69 Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, wie der Aral-Konzern die farbliche Gestaltung seines Logos beziehungsweise seiner Gebäude im Laufe der Jahre geändert hat; https://www.aral.de/de/design/DieMarkeAral/Die_aral_historie.html; letzter Zugriff 6.8.2018. Sie war nicht immer blau, und das Blau hat sich ebenfalls gewandelt, im 21. Jahrhundert sogar in kurzen Abständen zweimal.
70 Rinck, *Honigprotokolle*, 75.
71 Monika Rinck, *Verzückte Distanzen. Gedichte*, Springe 2013, 33.
72 Gottfried Benn, *Gedichte*, in der Fassung der Erstdrucke, mit einer Einführung hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt/Main 1981, 22.
73 Marion Poschmann, *Geliebene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*, Frankfurt/Main 2016, 37.
74 Wagner, *Pasteten*, 11.
75 Ostermaier, *Solarplexus*, 112.
76 Wagner, *Regentonnenvariationen*, 38.
77 Rolf Dieter Brinkmann, *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek 1980, 17.
78 Poschmann, *Geistersehen*, 47.
79 Monika Rinck, *zum fernbleiben der umarmung. Gedichte*, Berlin 2007, 52.
80 Bruns, *Rätsel Farbe*, 41.
81 *Rote Gedichte*, 5-14.
82 Rinck, *Honigprotokolle*, 8.
83 Wagner, *Pasteten*, 41.
84 Nico Bleutge, *fallstreifen. Gedichte*, München 2008, 9.
85 Björn Kuhligk, *Am Ende kommen Touristen. Gedichte*, Berlin 2002, 95.
86 Björn Kuhligk, *Großes Kino. Gedichte*, Berlin 2005, 19.
87 Ron Winkler, *Fragmentierte Gewässer. Gedichte*, Berlin 2007, 37.
88 Bleutge, *konturen*, 23.
89 Winkler, *Stille*, 18.
90 Wagner, *Probebohrung*, 38.
91 Das Gedicht ist Teil eines längeren Zyklus, der den Titel *Kretische Skizzen* trägt. Vgl. Wagner, *Probebohrung*, 29-46.
92 Björn Kuhligk, *Die Stille zwischen Null und Eins. Gedichte*, Berlin 2013, 41.
93 Popp, *Kolonie*, 58.
94 Marion Poschmann, *Grund zu Schafen. Gedichte*, Frankfurt/Main 2004, 26.
95 Ostermaier, *Solarplexus*, 105.
96 Ostermaier, *Autokino*, 14.
97 Ebd., 39.

- 98 Ebd., 50.
99 Ebd., 57.
100 Ebd., 97.
101 Ebd., 75.
102 Ostermaier, *Außer mir*, 15.
103 Poschmann, *Schafen*, 61.
104 Poschmann, *Geistersehen*, 19, 27.
105 Jan Wagner, *Guerisches Sperling. Gedichte*, Berlin 2004, 52; Wagner, *Regentonnen-variationen*, 52.
106 Bleutge, *Konturen*, 55; Nico Bleutge, *nachts leuchten die schiffe. Gedichte*, München 2017, 7.
107 Kuhlighk, *Kino*, 39.
108 Rinck, *fernbleiben*, 49, 68.
109 Winkler, *Karten*, 25, 57, 88.
110 Scho, *Farben*, 67.
111 Vor allem Jan Wagner nutzt diese Attribuierung, aber auch Björn Kuhlighk und Albert Ostermaier.
112 Poschmann, *Schafe*, 66.
113 Popp, *118*, 12.
114 Jan Wagner, *Australien. Gedichte*, Berlin 2010, 50f.
115 Winkler, *Karten*, 105.
116 Winkler, *Mitternacht*, 73.
117 Brinkmann, *Standphotos*, 248.
118 Wagner, *Pasteten*, 46.
119 Ebd., 53.
120 Robert Altman, *Gosford Park*, Universal Studios 2003. Der Film selbst erschien erstmals 2001.
121 *Grüne Gedichte*, 6–13.
122 Hans-Edwin Friedrich, *Kein Bewisporn von Nüssen und Gräsern. Jan Wagners »versuch über mücken«*, in: Christoph Jürgensens, Sonja Klimek (Hg.), *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster 2017, 229–240, hier 238.
123 Michael Braun, *Das regungslose Zentrum vom Gesang. Zwei Fußnoten zur Dichtkunst Jan Wagners*, in: *Text & Kritik*, 210 (2016), 46–50, hier 47.
124 Wagner, *Probebohrung*, 36.
125 Wagner, *Pasteten*, 46.
126 Ebd., 76.
127 Wagner, *Probebohrung*, 19.
128 Wagner, *Pasteten*, 39.
129 Ebd., 25.
130 Ebd., 30.
131 Ebd., 58.
132 Wagner, *Australien*, 36.
133 Ebd., 48.
134 Ebd., 49.
135 Ebd., 73.
136 Ebd., 92.
137 Wagner, *Butterfly*, 51.
138 Popp, *Alpen*, 13.
139 Rinck, *fernbleiben*, 51.

- 140 Ebd., 18. [Die Wimpern sind im Übrigen nicht nur »grünlich«, sondern auch »rötlich«.]
- 141 Rinck, *Distanzen*, 14.
- 142 Rinck, *fernbleiben*, 70.
- 143 Ebd., 73.
- 144 Rinck, *Honigprotokolle*, 13.
- 145 Rinck, *Distanzen*, 13.
- 146 Ebd., 11.
- 147 Ron Winkler, *Vereinzelte Passanten. Gedichte*, mit einem Nachwort von Peter Geist, 2. Aufl., Berlin 2007 [1. Aufl. 2004], 40, 65.
- 148 Winkler, *Gewässer*, 32, 44.
- 149 Winkler, *Mitternacht*, 38, 59.
- 150 Winkler, *Karten*, 53.
- 151 Winkler, *Passanten*, 29.
- 152 Winkler, *Gewässer*, 21, 63.
- 153 Winkler, *Stille*, 79.
- 154 Winkler, *Mitternacht*, 32.
- 155 Winkler, *Stille*, 15.
- 156 Ebd., 14f.
- 157 Winkler, *Mitternacht*, 38.
- 158 Ostermaier, *Solarplexus*, 86.
- 159 Scho, *Farben*, 14.
- 160 Brinkmann, *Standphotos*, 337.
- 161 Vgl. Gottfried Willems, *Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik. insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik nach 1965*, Tübingen 1981. Willems nennt neben Brinkmann weitere Autoren als Vertreter der Neuen Lyrik wie zum Beispiel Jürgen Theobaldy, Wolf Wondratscheck, Günter Herburger und Jörg Fauser.
- 162 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten. Essay*, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen*. 1965–1974, Reinbek 1982, 223–247; Rolf Dieter Brinkmann, *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)*, in: ders., *Westwärts 1&2. Gedichte*, Reinbek 2005, 256–330.
- 163 Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns. Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007, 94; »Aufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben, nutzt allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden – am Beispiel der Sexualität erweist sich der geringe Effekt abendländisch-aufgeklärten Bewußtseins: die Reklame hat sich effektiver ausgewirkt [...].« (Brinkmann, *Film in Worten*, 225).
- 164 Steinaecker, *Foto-Texte*, 95.
- 165 Vgl. Elisabeth K. Paefgen, *Königsblau - Gelb - Schwarz. Rolf Dieter Brinkmanns farblyrische Versuche*, in: dies., *Film und Literatur der 1970er Jahre. Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste*, Bielefeld 2016, 151–208.
- 166 Brinkmann, *Standphotos*, 52. Das Gedicht ist erstmals 1963/64 erschienen, in Brinkmanns zweitem Lyrikband.
- 167 Eine sechszehnjährige Schülerin kommentierte während einer Unterrichtsstunde, in der ich das Gedicht in einer zehnten Klasse eines Berliner Gymnasiums besprach, den Text denn auch wie folgt: »Ich habe ein ganz starkes Bild vor ihr, obwohl da kaum was steht.«

- 168 Und Brinkmann bleibt nicht beim Oberflächenblau stehen. Mit diesem in der Folge anderen Blau entpuppt sich der Autor kurz vor seinem Tod fast als utopiegläubiger Romantiker und zeigt damit auch einmal mehr, dass es nicht einfach ist, sich beim Gedichteschreiben konsequent auf die Oberfläche zu beschränken. So lautet die letzte Strophe des Gedichts *Gedicht* in seinem letzten Gedichtband: »Wer hat gesagt, daß sowas Leben/ ist? Ich gehe in ein/ anderes Blau.« (Brinkmann, *Westwärts 1&2*, 61).
- 169 Christian Metz diskutiert diese Verbindung ebenfalls, betont aber eher die Unterschiede zwischen Brinkmann und der gegenwärtigen Lyrik, wenngleich auch er eine Oberflächenverwandtschaft feststellt. Vgl. Metz, *Poetisch denken*, 25.
- 170 Brinkmann, *Film in Worten*, 236.
- 171 Ann Cotton u.a., *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*, Berlin 2011.
- 172 Monika Rinck, *Risiko und Idiotie. Streitschriften*, Berlin 2015.
- 173 »Die Lyrik bildete jene Lücke im Neunziger-Jahre-Popdiskurs, von der aus sich um 2000 ein riesiger poetischer Freiraum eröffnete. Das war keine so schlechte Aussicht für jemanden, der gerade erst anfing, Gedichte zu publizieren.« (Metz, *Poetisch denken*, 17).

Gerhard Schweppenhäuser

Marcuse und der Streit um die Metaphysik¹

Klassische Themen der Metaphysik sind – in Kants bündiger Zusammenfassung – *Gott, Freiheit* und *Unsterblichkeit*. Das sind nicht gerade Begriffe, die einem zu Herbert Marcuse als Erstes einfallen. Je berühmter er als Philosoph und Mentor der 68-Bewegung wurde, desto mehr traten seine philosophischen Grundlagen in den Hintergrund. Der Herausgeber der nachgelassenen Schriften von Marcuse in Deutschland hat zu Recht bemerkt: Die »engen Bezüge zu originär philosophischen Themen« in Marcuses Gesamtwerk sind »während der Studentenbewegung annähernd in Vergessenheit geraten«.² Es scheint, als seien aktivistische Anhänger und reaktionäre Gegner sich in dieser Hinsicht einig gewesen.

I. Philosophie und Ökonomiekritik

Inspiziert von Georg Lukács und Karl Korsch hatte Max Horkheimer im Institut für Sozialforschung der frühen 1930er Jahre mit Marcuse, Erich Fromm und später auch mit Theodor W. Adorno einen undogmatischen westlichen Marxismus entwickelt. Er stand Lenins autoritärem Sowjet-Herrschaftssystem ebenso distanziert gegenüber wie der deutschen Arbeiterbewegung, der die Frankfurter einen erfolgreichen Widerstand gegen den heraufziehenden autoritären Staat kaum zutrauten. In der Zeit der Emigration – als Professoren vom Schlage Martin Heideggers, bei dem Marcuse in Freiburg studiert hatte, aus ihren Faschistenherzen keine Mördergrube machten, dafür aber aus dem Deutschen Reich – prägte Horkheimer den Namen »kritische Theorie«, um falschen Lesarten seines Projekts vorzubeugen.

Von anderen neomarxistischen Ansätzen unterschied sich die kritische Theorie nicht zuletzt durch ihr Verhältnis zur Metaphysik. Und gerade in diesem Punkt, so meine These, stand sie Marx besonders nahe. Von Marx stammte die erste Gestalt der kritischen Theorie: Die Kritik des deutschen Idealismus, eine bestimmte Negation der Philosophie, die wiederum als bestimmte Negation der Transzendentalphilosophie und der vorkritischen Metaphysik bezeichnet werden kann. Marx entnahm den Maßstab der Kritik der Form des Denkens, das er kri-

tisierte. Freiheit und Gerechtigkeit beispielsweise waren bürgerlich-revolutionäre Kampfbegriffe, die für alle Menschen gelten sollten, in der bürgerlichen Gesellschaft aber darauf hinauslaufen, dass wenige die Freiheit haben, ihr Vermögen in Produktionsmitteln anzulegen und anderen ihre Arbeitskraft abzukaufen, damit diese den größten Teil ihrer Lebenszeit Mehrwert für sie erwirtschaften. Die Meisten sind frei von eigenen Produktionsmitteln und Überlebensmitteln und haben nur die Freiheit, die eigene Arbeitskraft als Ware zu verkaufen. Formaljuristisch ist das rechtens; und, solange die Gesamtprofitrate nicht zu sehr fällt, ist es auch das Maximum sozialer Gerechtigkeit, die in dieser Gesellschaftsform möglich ist. Im Hinblick auf das Eigentum an den Produktionsmitteln ist der soziale Aspekt des Eigentums also ein erheblich anderer als der juristische.³

Charakteristisch für die kritische Theorie ist die Überzeugung, dass man dies wohl nur begreifen kann, wenn man es abschaffen will. Die kritische Theorie von Marx war eine Theorie der notwendigen sozialen Revolution, Horkheimers Fortsetzung eine Theorie der ausgebliebenen. Er stellte mit Fromm und Marcuse eine neue Leitfrage: Wieso erheben Menschen sich nicht gegen autoritäre Herrschaft, die in der sich verändernden bürgerlichen Gesellschaft durch ökonomische Ausbeutung abgesichert wird? Wieso wollen sie ihre Ketten nicht abschütteln und identifizieren sich mit den Mächten, die sie unterdrücken? Das hatte man im Frankfurter Institut schon einige Zeit vor der Machtübergabe an die Nationalsozialisten in Deutschland untersucht, durch umfangreiche Befragungen von Arbeiterinnen und Arbeitern. Man brauchte also empirische Forschungsmethoden. Aber wozu brauchte man Metaphysik?

Am Ausgang des 19. Jahrhunderts hat Wilhelm Dilthey die nachmetaphysische Haltung einer Epoche zum Ausdruck gebracht, die einer naturwissenschaftlich revidierten Philosophie verpflichtet ist, als er von den »Metaphysikern« sagte: »sie wollen ein letztes *Unbedingtes* erfassen.«⁴ Dilthey war skeptisch, aber wohlwollend, wie seine Charakterisierung von Sokrates und Platon erkennen lässt, die es unternommen hätten, »auf das Bewußtsein des Gottes im Menschen das Wissen von einer übersinnlichen Weltordnung zu gründen.«⁵ Aber die Verwendung des Metaphysikbegriffs ist mehrdeutig – auch in der kritischen Theorie.⁶ Metaphysik fragt eben nicht nur nach Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, sondern zunächst einmal nach dem Wesen der Dinge.⁷ Hegel zufolge ist die vorkantische Metaphysik eine »Stellung des Gedankens zur Objektivität«,⁸ welche »die Denkbestimmungen als die Grundbestimmungen der Dinge«⁹ betrachtet. Für Hegel reichte dies nicht aus, weil jene Denkbestimmungen, die beanspruchten, das Ansichsein der Objekte spekulativ zu erfassen, abstrakte und »endliche« Bestimmungen des bloß »verständige[n] Denkens« geblieben seien.¹⁰ Erst Hegels eigene Logik sei imstande, Wahrheit zu (re-)konstruieren, weil sie die spannungsvolle

Bewegung von Ansich-, Fürsich- und Anundfürsich-Bestimmungen der Dinge als Vernunftbestimmungen fasst. Daher beanspruchte er, dass seine *Logik* die zeitgemäße Gestalt von Metaphysik sei.

Die tragenden Konzepte der Metaphysik, schrieb Horkheimer 1937, sind »Wesenheit, Substanz, Seele, Unsterblichkeit«. ¹¹ Um Letztere geht es in Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, während ›Wesenheit‹ und ›Substanz‹ in der *Kritik der reinen Vernunft* untersucht werden. Da Metaphysik nun aber, wie Hegel treffend beschreibt, zunächst einmal nach dem Wesen der Dinge fragt, ist ihr immanenter Erkenntnisanspruch (die Frage nach ›Essenz‹ und ›Substanz‹) zugleich bescheidener und radikaler als ihr transzendenter Erkenntnisanspruch (Seele‹ und ›Unsterblichkeit‹). Hegel nennt Metaphysik die »Wissenschaft der Dinge in Gedanken gefaßt« – Gedanken, »welche dafür galten, die *Wesenheiten der Dinge* auszudrücken«. ¹² Die zentrale Frage der Metaphysik ist also – mit einer Formulierung von Günther Mensching gesprochen – »die Frage nach dem realen Wesen der Dinge und ihrem begrifflichen Ausdruck«. ¹³ Aus der Perspektive der kritischen Theorie, die den Anspruch der idealistischen Philosophie Hegels bestreitet, jene Stellung des Gedankens *begriffstlogisch* überwunden zu haben, liegt hierin nicht bloß die Kalamität der Metaphysik, sondern auch ihr Vorzug, ihr uneingelöstes Wahrheitsmoment.

II. Affirmative und negative Metaphysik

Dabei ist zwischen *affirmativer* und *negativer* Metaphysik zu unterscheiden. Während affirmative Metaphysik nach der Möglichkeit transzendenter Instanzen wie Gott, Freiheit und Unsterblichkeit fragt oder gar deren Gewissheit behauptet, unterläuft negative Metaphysik die Dichotomie von metaphysischer und linguistischer Philosophie und entbindet ein kritisches Potenzial. Marcuse hat das Konzept einer negativen Metaphysik bereits 1933 in die Diskussionen des Instituts über eine Neubestimmung des philosophischen Materialismus eingeführt, und zwar als nihilistische Ontologie, die mit den Kategorien der Hegel'schen *Seinslogik* operiert. Negative Metaphysik bestehe auf der Erkenntnis, »dass hinter allem Sein das Nichts, hinter aller menschlichen Sinngebung die absolute Sinnlosigkeit steht«. ¹⁴ Solcher Gebrauch des Adjektivs ›negativ‹ verbindet die Momente *nichtseiend* und *nichtseiendsollend*, die in der philosophischen Tradition aufeinander gefolgt sind. Die Akzentuierung des Negativen als desjenigen, das nicht gewollt wird bzw. vernünftigerweise nicht gewollt werden kann (oder nicht gewollt werden sollte), begann mit Kierkegård und Marx. ¹⁵ Marcuse war überzeugt: Wenn Menschen wüssten, dass die bestehende Ordnung nicht auf einem transzendenten Fundament aufruht, wären sie frei

für gegenwartsbezogene Praxis und könnten »die Philosophie vom Himmel auf die Erde zurückführen!«¹⁶ – ohne dabei hier und jetzt gegebene Tatsachen zum einzig Sinnhaften zu überhöhen wie die »bürgerliche Metaphysikfeindlichkeit«¹⁷ der positivistischen Wissenschaftsphilosophie.

Die antimetaphysischen Strömungen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts wollten die heuristische – in Hegels Terminologie: »wesenslogische« – Unterscheidung von Wesen und Erscheinung ad absurdum führen und ihre »begriffslogische« Überwindung nicht – wie Marx – immanent kritisieren, sondern schlicht überspringen. Die Wissenschaftstheorie des Wiener Kreises und der *linguistic turn*, der die Philosophie eine Generation später prägte, laufen entweder darauf hinaus, dass Phänomene, mit denen sich Erkenntnistheorie und Naturwissenschaften beschäftigen, zu Erscheinungen von nichts werden oder dass der Begriff des Phänomens sinnlos wird. Daher wurde auch nichts aus der Zusammenarbeit zwischen dem Horkheimer-Kreis und Otto Neurath, der ihm politisch nahestand, aber als Mitglied des Wiener Kreises nichts mit einem kritischen Begriff der Dialektik anfangen konnte. »Der Positivismus der wissenschaftlichen Philosophie stellt heute die undialektische Negation der Metaphysik dar«,¹⁸ schrieb Marcuse 1933 in einem Diskussionspapier für Horkheimer. Die »Selbstbeschränkung auf die Wirklichkeit als ›Tatsache‹ funktioniert als [...] wissenschaftliche und philosophische Anerkennung der bestehenden Wirklichkeit so wie sie ist.«¹⁹

Marcuse, Horkheimer und Adorno konnten den Schein der Vernunft in einer unvernünftigen Welt und den Schein der Freiheit in sozialer Unfreiheit auf den Begriff bringen, weil die Unterscheidung von Wesen und Erscheinung für sie mehr war als eine obsoletere Hypostasierung aus der alten Metaphysik (und auch mehr als eine *wesenslogische* Durchgangsbestimmung der spekulativen Dialektik Hegels). Das ist das philosophische Fundament der kritischen Theorie: Ohne den Begriff eines Wesens, das sich soziostrukturell rekonstruieren lässt, ist ein Verständnis gesellschaftlicher Erscheinungen nicht denkbar – und Kritik, die diese als Gestalt(ung)en eines gesellschaftlichen ›Unwesens‹ rekonstruiert, erst recht nicht.

Die Kritik wiederum knüpft an den späten Marx an, der gemeinhin nicht in eine metaphysische Tradition gestellt wird.²⁰ Für den frühen Marx galt: »das menschliche Wesen ist kein dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse.«²¹ Doch der späteren Wertkritik liegt eine Unterscheidung von Wesen und Erscheinung zugrunde, die das ›Wesen‹ durchaus als Abstraktion fasst. Ein ›Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse‹ wäre ohne eine dialektische, wiewohl implizite, Kritik des philosophischen Wesensbegriffs nicht zu denken, der also nicht einfach aufzugeben ist.

Im *Kapital* spricht Marx von der »metaphysischen Spitzfindigkeit« und den »theologischen Mucken« der Ware.²² Diese Metaphern für den Fetischcharakter der Ware sind jedoch nicht nur Metaphern. Als Gebrauchsobjekt ist ein Tisch »ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich-übersinnliches Ding.«²³ Ursprung des metaphysischen und insofern »rätselhaften« Charakters des Arbeitsprodukts, sobald es Warenform annimmt, ist für Marx bekanntlich diese »Form selbst.«²⁴ Der Begriff der Form wird aus der metaphysischen Transzendenz in die Immanenz soziohistorischer Praxis überführt, aber dabei bleibt Marx nicht stehen, die Immanenz behält nicht das letzte Wort. Gesellschaftliche Verhältnisse können nur kritisiert werden, wenn man sie nicht als Gegebenheiten gelten lässt, sondern als soziale, zeichenvermittelte Konstruktionen begreift. Die Kritik der herrschaftlichen und ökonomischen Zwangsgewalt, die jene Verhältnis-Konstruktionen stiftet, muss aber darauf bestehen, dass Kritik nicht nur ein Deutungskampf im Reich nominalistischer Zeichen ist. Sie konzipiert jene Verhältnisse als Realabstraktion,²⁵ macht sie aber nicht zu ontologischen Universalien.

Ebenfalls im *Kapital* heißt es, dass Wissenschaft die Voraussetzung für Kritik ist, und Marx betont: »alle Wissenschaft wäre überflüssig, wenn die Erscheinungsform und das Wesen der Dinge unmittelbar zusammenfielen.«²⁶ Die kritische Theorie der Gesellschaft versteht sich (sowohl bei Marx als auch bei Horkheimer) als wissenschaftliche Theorie. Als solche geht sie von der philosophischen Unterscheidung zwischen Wesen und Erscheinung aus, die aus dem Kategorienarsenal der Metaphysik kommt. Daher hat Marcuse von den »ironischen Begriffen« des historischen Materialismus gesprochen: Begriffe, »die ihre eigene Aufhebung enthalten.«²⁷ In der materialistischen Dialektik werde »das Wesen« als Zusammenhang »des gesellschaftlichen Prozesses« verstanden, und zwar so, »wie er in einer bestimmten historischen Epoche organisiert ist,«²⁸ denn: »Der materialistische Wesensbegriff ist ein geschichtlicher Begriff.«²⁹

Das Fundament philosophischer Theorie sei »der positive [...] Wesensbegriff«, der »im Wesensbegriff des Menschen« gipfeln würde, schrieb Marcuse 1936; er stehe »als Leitidee und Vorbild hinter allen kritisch-polemischen Unterscheidungen von Wesen und Erscheinung.«³⁰ Marcuse hat darin, bei aller unumgänglichen (Ideologie-)Kritik daran, »das kritische Motiv der Wesenslehre«³¹ gesehen. Demnach dient es also keineswegs immer nur zur Rechtfertigung des historisch-konkreten Leidens von Menschen durch den Verweis auf die Ewigkeit, wenn Metaphysik den Anspruch erhebt, »das Sein zu erfassen, die Totalität zu denken, einen vom Menschen unabhängigen Sinn der Welt zu entdecken,«³² wie Horkheimer 1937 monierte. Kritische Theorie destruiert den falschen Schein jener vermeintlichen Unabhängigkeit, ohne den Möglichkeitsraum dichtzuma-

chen, den das Konzept der Transzendenz eröffnet. Und wenn sie von »Totalität« spricht, knüpft sie nicht an den affirmativen Totalitätsbegriff der idealistischen Philosophie an, sondern transformiert ihn in eine heuristische Kategorie, die darauf verweist, dass partikuläre Erscheinungen und Bestimmungen in der philosophischen Betrachtung niemals isoliert stehenbleiben dürfen.

Um heute daran anzuschließen, bedürfte es einer Metakritik am konstruktivistischen Konsens der Kulturwissenschaften.³³ Essenzialismuskritik, die ihren eigenen Nominalismus nicht reflektiert, steht der Erkenntnis gesellschaftlicher Realabstraktionen im Wege. Als deren Grundlage bestimmt kritische Theorie die In-Wert-Setzung von menschlicher Arbeitskraft und natürlicher Ressourcen zur permanenten Akkumulation von Kapital. Dabei handelt es sich, mit den Worten von Günther Mensching, um eine »daseiende Abstraktion, die sich durch die Einzelmomente des Prozesses der neueren Geschichte hindurch reproduziert.«³⁴ Diese begriffliche Bestimmung impliziert keine Rückkehr zum Essenzialismus affirmativer Metaphysik, sondern eine negative Theorie des Wesens. Die Frage dieser Theorie ist, wie die innere Warenform, die die Dinge und die Praxis in der kapitalistischen Produktionsweise bekommen, Gestalt annimmt und wie ein abstraktes Allgemeines dabei die besonderen, jeweils erscheinenden Individuen bestimmt.

In der Kritik der politischen Ökonomie kommt also ein »ironisches« Konzept von Metaphysik zum Tragen. Ich nenne es das »heuristische« Konzept, weil man bei der Analyse der kapitalistischen Produktionsverhältnisse nicht nur von Singularitäten ausgehen kann, sondern auch ein Allgemeines voraussetzen muss. Die unerledigte Frage der Metaphysik ist, wie bereits angesprochen wurde, die (im Hegel'schen Sinne wesenslogische) »Frage nach dem realen Wesen der Dinge und ihrem begrifflichen Ausdruck.«³⁵ Ohne die begriffliche Folie des Allgemeinen haben wir keine »Erkenntnis der historischen Besonderheit« und der »Widersprüchlichkeit und Veränderlichkeit« des Bestehenden in seiner je konkreten Besonderheit.³⁶

Philosophinnen und Philosophen können von Marx lernen, dass selbstgenügsame Philosophie die Wirklichkeit nicht auf angemessene Begriffe bringen kann. Sie können aber auch lernen, dass kritische Theorie die Wirklichkeit nicht angemessen auf Begriffe bringen kann, wenn sie kein philosophisches Zentrum hat und die physische Form der Dinge nicht von ihrer quasi-metaphysischen Form, nämlich der Warenform, unterscheiden kann.³⁷ Solange die Warenform die gesellschaftliche »Objektivität« bestimmt, hat der »Gedanke« sich dazu praktisch-kritisch in »Stellung« zu bringen, könnte man hegelmarxistisch sagen.

»Daß in der Erscheinung die Dinge sich oft verkehrt darstellen, ist ziemlich in allen Wissenschaften bekannt, außer in der politischen Ökonomie.«³⁸ schrieb

Marx. Mit seiner Ironie zielte er darauf, dass sich in der ökonomischen Sphäre die Differenz zwischen Wesen und Erscheinung gewissermaßen in der Sache selbst bis zur Verkehrung zuspitzen könne. Daher hielt er es beispielsweise für einen imaginären Ausdruck, wenn volkswirtschaftlich vom »Wert der Arbeit« geredet wird anstatt vom Wert der Arbeitskraft. Dem liege indessen nicht ein Denkfehler zugrunde, sondern eine sachliche Verkehrung, und die gehe aus den Produktionsverhältnissen selbst hervor. Begriffe wie der »Wert der Arbeit« sind Marx zufolge »Kategorien für Erscheinungsformen wesentlicher Verhältnisse.«³⁹ Ebenso erscheine »die Wertbestimmung, die die Bewegung der Produktion beherrscht«,⁴⁰ selbst nicht als unmittelbar zähl- und messbare Komponente dieser Bewegung. Vielmehr zeigten sich in der Sphäre der Konkurrenz nur mannigfache Einzelercheinungen: »Durchschnittsprofite«, »Steigen und Fallen der Produktionspreise infolge von Wechsel in der Höhe des Arbeitslohns« und »Schwankungen der Marktpreise« – nicht jedoch die »ununterbrochne Aus- und Einwanderung des Kapitals, die zwischen verschiedenen Sphären der Produktion stattfindet«⁴¹ und durch wechselseitigen Ausgleich im Ganzen gesehen die Profitrate tendenziell fallen lasse. Weil aber »die Werte, die hinter den Produktionspreisen stehen und sie in letzter Instanz bestimmen«, selbst nicht in Erscheinung treten, scheine es so, als ob den mannigfachen Einzelphänomenen nicht die »Bestimmung des Wertes durch die Arbeitszeit« und die »Natur des Mehrwerts« zugrunde liegen würden, die ja »aus unbezahlter Mehrarbeit«⁴² besteht. »*Es erscheint also in der Konkurrenz alles verkehrt*. Die fertige Gestalt der ökonomischen Verhältnisse, wie sie sich an der Oberfläche zeigt, in ihrer realen Existenz, und daher auch in den Vorstellungen, worin die Träger und Agenten dieser Verhältnisse sich über dieselben klarzuwerden suchen, sind sehr verschieden von, und in der Tat verkehrt, gegensätzlich zu ihrer innern, wesentlichen, aber verhüllten Kerngestalt und dem ihr entsprechenden Begriff.«⁴³

III. Informatisierung der Ökonomie

Wenn die philosophisch zu rekonstruierende Dialektik von Wesen und Erscheinung einer gesellschaftlichen Formbestimmtheit und einer geschichtlichen Dynamik unterliegt, dann muss kritische Theorie heute fragen, wie sich die sozialen Produktivkräfte in ihrer technisch-sachlichen und menschlich-subjektiven Seite durch die Digitalisierung verändern. Diese Veränderungen müssen sich ja auf das innere Spiel ökonomischer und kultureller Vorgänge auswirken, die in ihren aktuellen Erscheinungsformen zugleich ausgedrückt und versteckt werden.⁴⁴

In den 1960er und 1970er Jahren gingen Weiterführungen der Marx'schen Theorie zunächst in Richtung Cultural Studies und Semiotik. Dann kam

die Problematik des Rassismus und des sozialen Geschlechts hinzu und, nicht zuletzt, die ökologische Diskussion. Wenn Sozialphilosophie heute die Wachstums-Ideologie kritisiert, kann sie an Marcuses Diagnose aus den 1960er Jahren anknüpfen. In seinen *Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft* hat er die widersprüchliche Struktur spätkapitalistischen Wachstums untersucht. Der Buchtitel *Der eindimensionale Mensch* deutete an, dass Wissenschaft und Philosophie nicht mehr versuchen, zu denken, was sein könnte und sein sollte, sondern nur beschreiben, was ist. Der bestehende Zustand wird vermessen, statistisch erschlossen, sprachlich rekonstruiert und innerhalb des vorgegebenen Rahmens optimiert. Damit wird er zum Maß aller Dinge; die Vorstellung, dass andere Grundlagen des gesellschaftlichen Zusammenlebens, ein anderer Umgang mit äußerer und innerer Natur denkbar sind, und dass sie mit den Produktivkräften verwirklicht werden könnten, die zur Verfügung stehen, wurde als unwissenschaftlich abgewiesen. Seit dem Siegeszug der analytischen Philosophie gelten solche Gedanken auch als philosophisch nicht mehr zeitgemäß.

»Der mit dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt institutionalisierte Zuwachs der Produktivkräfte sprengt alle geschichtlichen Proportionen«,⁴⁵ bemerkte Habermas 1968 im Anschluss an Marcuse und durchaus noch im Sinne der Frage nach der sachlichen und subjektiven Seite der Transformation sozialer Produktivkräfte. »Daraus zieht der institutionelle Rahmen seine Legitimationschance. Der Gedanke, daß die Produktionsverhältnisse am Potential der entfaltenen Produktivkräfte gemessen werden könnten, wird dadurch abgeschnitten, daß sich die bestehenden Produktionsverhältnisse als die *technisch notwendige* Organisationsform einer rationalisierten Gesellschaft *präsentieren*.«⁴⁶ Dabei ist es bekanntlich nicht immer friedlich zugegangen. Die »Erfindung, Planung und Herstellung« von Fabrikwaren »verlangten nach einem ständig wachsenden Zubau an Tätigkeiten, den wir heute als Forschung und Entwicklung bezeichnen. Die »Informatisierung der Ökonomie«, schrieb kürzlich der Medienwissenschaftler Felix Stalder, »die Beschleunigung der Massenproduktion, der umfassende Einsatz wissenschaftlicher Methoden der Arbeitsorganisation und die zentrale Rolle von Forschung und Entwicklung in der Industrie«, all das wurde im 20. Jahrhundert »durch die in einem noch nie dagewesenen Maße industriell geführten Weltkriege enorm beschleunigt.«⁴⁷

Heute scheint die früh- und hochkapitalistische Trennung der Arbeitenden von den Arbeitsmitteln der Vergangenheit anzugehören, denn menschliche Arbeit wird immer mehr über Computer in Wert gesetzt. Doch diese Facette des auch unter soziologischen Gesichtspunkten zu konstatierenden Eigentums an Produktionsmitteln ändert nichts am Grundbestand der privaten Aneignung des

gesellschaftlich produzierten Mehrprodukts. Traditionelle Industrieproduktion scheint an die Peripherie abgedrängt, aber weil alle Menschen der Logik der Digitalisierung unterworfen werden, ist die ökonomische Verfügung über ihre Arbeitsleistungen ebenso gesichert wie die Kontrolle ihrer physischen und psychischen Aktivitäten auf dem neusten Stand der Technik.

Aus regulationstheoretischer Perspektive kann das als universal gewordene technische Rationalität bezeichnet werden. Sie hat sich als post-hierarchische und post-bürokratische Form der Organisation einer Gesellschaft etabliert, die zwar keine Industriegesellschaft im klassischen Sinne Max Webers mehr ist, sich aber in ihren Arbeits- und Freizeitformen mehr denn je der »kapitalistischen Rationalität«⁴⁸ verpflichtet sieht, die sich in jener Epoche durchgesetzt hat. Marcuse hat sich in den 1960er Jahren Webers Diagnose angeschlossen, dass diese Rationalität eine formale, mathematisierende und quantifizierende sei. Die Gestalten der »Ökonomie und Technik«,⁴⁹ die aus ihr hervorgehen, seien grundsätzlich von der »Reduktion von Qualität auf Quantität«⁵⁰ geprägt. Darauf basiere die spezifisch moderne Form der »Herrschaft über alle (auf Quantitäten und Tauschwerte reduzierten) Besonderheiten«.⁵¹ Fünfzig Jahre nach dieser Diagnose leben wir im Zeitalter der mikroelektronischen Revolution und der zivilen Nutzung von Informations-, Kommunikations- und Ortungstechnologien, die für militärische Zwecke entwickelt wurden. Digitale Technik ist nicht mehr nur ein Mittel der Lebensverbesserung – sie ist der Zweck sämtlicher Lebensvollzüge. Die digitale Infrastruktur, entwickelt für den Bedarf der militärisch-industriellen Komplexe, erscheint wie eine Entelechie des Handelns, des Produzierens und des Verbrauchens. Und zwar nicht nur auf der Ebene der wirtschaftlich-politischen Propaganda und der biometrischen Kontrolle, sondern auch bei der individuellen und kollektiven Selbstwahrnehmung und -darstellung. Alle Menschen sind in einen herrschaftlich organisierten, ökonomisch ausgerichteten Apparat auf technisch-wissenschaftlicher Grundlage eingespannt, in dem fremdbestimmte Arbeit, Konkurrenzkampf, Ausruhen, Vergnügen und Selbstverwirklichung denselben Mustern folgen. Sie müssen, wie Marcuse seinerzeit schrieb, »ihre physische und geistige Energie im Kampf um ihre Existenz, ihren Status und ihre Vorteile verausgaben. Sie müssen den Apparat ertragen, bedienen und genießen, der ihnen diese Notwendigkeit auferlegt.«⁵²

Der Kontext, in dem Marcuse dies schrieb, war seine Kritik der »Great Society«-Ideologie, die zwischen 1963 und 1969 von der US-Regierung unter Präsident Johnson propagiert wurde. Wirtschaftswachstum sollte sozialen Fortschritt bewirken, Bürgerrechte und Umweltschutz sollten durch die Förderung von Infrastruktur, Bildungs- und Gesundheitswesen vorangebracht werden. Heute macht die deutsche Bundesregierung ganz ähnlich Reklame. In der *Digitalen Agenda*

für Deutschland, die vor vier Jahren vom Bundesministerium für Wirtschaft und Energie sowie vom Innenministerium und vom Ministerium für Verkehr und digitale Infrastruktur herausgegeben wurde, ist zu lesen: »Der digitale Wandel bietet große Chancen, unseren Wohlstand und die Lebensqualität zu steigern und Deutschlands Zukunftsfähigkeit zu sichern.«⁵³

Dabei greifen zwei Momente ineinander: die Entwicklung der technologischen Produktivkräfte und die Veränderung der Produktionsverhältnisse in Richtung der Ökonomisierung der Kultur. Die Entwicklung der Produktivkräfte geht seit mehr als hundert Jahren mit einer »Verwissenschaftlichung der industriellen Produktion«⁵⁴ einher. Entwurf, Herstellung und Distribution von Waren sowie die Logistik der Produktionszweige bilden einen informations- und wissensbasierten Apparat, der die Produktionsformate beständig rationalisiert. Dabei wird immer mehr variables Kapital (menschliche Arbeitskraft) durch konstantes Kapital (Maschinen) ersetzt, und die ideologische Legitimation der Produktions- und Herrschaftsverhältnisse erscheint immer objektiver und stringenter.⁵⁵ Als flankierende Maßnahme fungierte in den fordistischen Gesellschaften des organisierten Massenkonsums die »Ökonomie der Affekte«⁵⁶ mittels Reklame und *public relations*, die durch Psychologie, Kommunikationswissenschaft und Marktforschung grundiert wurden.⁵⁷ Mit der wachsenden Verbreitung digitaler Endgeräte, dem tendenziell massenhaften Zugang zu medialen Produktionsmitteln, ging die Kulturalisierung immer größerer Teile des sozialen Zusammenlebens einher. Heute öffnen die *social media* als *soziale Massenmedien* einen medialen Handlungsraum. Aber nicht als freundliche Einladung, die man auch ablehnen kann.⁵⁸ Menschen, die nicht mitmachen – sei es, weil sie sich weigern oder weil sie die (verbalen und visuellen) Sprachen der Selbstpräsentation nicht beherrschen –, bleiben außen vor. Sie werden aussortiert und ausgegrenzt.

Der Ökonomisierung der Kultur entspricht die »Kulturalisierung der Ökonomie«.⁵⁹ Das Zusammenspiel dieser komplementären Entwicklungen betrifft nicht nur »weiche« Faktoren der kulturellen Artikulation. Dazu nochmals Felix Stalder: »Die für die Kultur der Digitalität wichtigsten [Faktoren] sind die Flexibilisierung von wirtschaftlichen Aktivitäten [...] und Beschäftigungsverhältnissen [...] sowie der Abbau der sozialen Sicherungssysteme.«⁶⁰ Die kulturelle Digitalisierung in ihrer individuell-besonderen, ihrer affektiven und visuellen Erscheinungsvielfalt hat eine (wenn man so will) *wesenhafte* ökonomische, soziale und politisch-herrschaftliche Grundlage: die weltweite Restrukturierung der Wertschöpfung qua Ausbeutung lebendiger Arbeit durch Digitalisierung von Produktion und Konsumtion.

Die universale Verbreitung mikroelektronischer Produktions- und Kommu-

nikationsmittel in Gestalt digitaler Endgeräte, die alle, die sie verwenden, als potenzielle Gestalterinnen und Gestalter erscheinen lassen, schafft einen Zustand gesellschaftlicher Heteronomie, indem sie Kommunikation durch und durch in Warenform bringt. Phantasie ist immer seltener »produktive Einbildungskraft« (im Sinne von Kant); sie ist kaum noch ein Raum für den Entwurf konkreter gesellschaftlicher und politischer Utopien eines friedlichen Zusammenlebens jenseits des irren Wachstumszwangs, sondern meist nur noch »reproduktive Einbildungskraft« (Kant), die sich auf das Ausmalen »technischer Utopien«⁶¹ konzentriert. Mit Marcuses Worten: »die technologische Zivilisation tendiert dazu, die transzendenten Ziele der Kultur (transzendent im Hinblick auf die gesellschaftlich *etablierten* Ziele) zu beseitigen und beseitigt oder schmälert damit jene Faktoren oder Elemente der Kultur, die gegenüber den gegebenen Formen der Zivilisation antagonistisch und fremd waren.«⁶²

Digitalisierte Verfahren der Speicherung, vor allem aber auch der Produktion und Kommunikation kultureller Inhalte, verändern aus der Sicht der kritischen Theorie den Sektor der Kulturindustrie noch einmal, und zwar nicht nur akzidentell, sondern womöglich auch substantiell. Diese These möchte ich mit Hilfe von Marcuses Theorem der repressiven Entsublimierung erläutern. Darunter verstand Marcuse die gesellschaftliche Entlastung von der individuellen Triebkontrolle, die nicht, wie man mit Freud hätte annehmen müssen, zum Zerfall sozialer Integration führt, sondern zur stärkeren Integration. Die digital gestützte Produktion kultureller Inhalte und Praktiken hebt heute die Trennung in Produzenten und Konsumenten warenförmiger Kulturgüter tendenziell auf. Die Rede von einer Kultur gleichberechtigter »Prosumenten« ist aus Sicht der kritischen Theorie aber in Frage zu stellen. Und zwar insofern, als die ästhetisch-kulturelle Differenz von Formen und Inhalten zur unmittelbar bestehenden Wirklichkeit verschwindet, die auch zu kulturindustriellen Konditionen noch mehr oder weniger unreglementierte Erfahrungen zuließ (oder sogar erzwang). Und damit verschwinden »die oppositionellen, fremden und transzendierenden Elemente«⁶³ der Kultur, die Marcuse bereits in der Epoche des Fordismus zur Bedeutungslosigkeit schrumpfen sah, weil sich die Hoffnung auf ein besseres Leben damals für alle durch das Versprechen materiellen Wohlergehens und sexueller Libertinage für viele verdrängen ließ.

Die Hedonisierung der Kultur kommentierte Marcuse mit dem Hinweis, dass »die Liberalisierung der Sexualmoral« dazu beitrage, »die Privatsphäre den Tauschbeziehungen« zu unterwerfen.⁶⁴ – Was ist die aktuelle Gestalt, in der eine progredierende »technologische Rationalität« sich anschickt, jene »oppositionellen und transzendierenden Elemente [...] zu beseitigen«,⁶⁵ vermöge derer Kultur im bürgerlichen Zeitalter ein Kampfplatz der antagonistischen Interessen an

Veränderung oder Beharrung war? Die Frage lenkt den Blick auf die neuen Formensprachen einer Digitalisierung kultureller Praktiken und Produkte.⁶⁶ Auf dem weiten Feld der spontanen Laienproduktion und des freien Austauschs selbstproduzierter Bilder, Videos, Texte und Tondateien sind, ohne Frage, auch Momente unreglementierter Aneignung und freier Umcodierung am Werk. Mächtiger aber ist die mimetische Reproduktion visueller, klingender und getexteter Code-Schablonen. Die Schnittstelle für die Integration ins Kollektiv, an jedem Ort und in sogenannter ›Echtzeit‹, ist das portable Multimedia-Endgerät,⁶⁷ und die kulturellen Praktiken der digitalen Kommunikation sind im Wesentlichen »Resonanzsignale« und »Resonanzvergewisserungen«,⁶⁸ mit denen wir uns ständig versichern, dass wir dazugehören.

Hannah Arendt beobachtete vor 60 Jahren, wie der private Raum vom sozialen Geschehen absorbiert wird.⁶⁹ Heute entstehen neue alltagskulturelle Formen, die mit der Entprofessionalisierung kultureller Produktion durch Digitalisierung einhergehen, und – das wäre die These aus der Sicht kritischer Theorie – durch fortschreitenden Schwund ästhetischer Teilautonomie gekennzeichnet sind. Sie scheinen der erweiterten Akkumulation des Kapitals im kulturellen Sektor immer weniger entgegenzusetzen. Sie können also immer weniger bei der Kompensation jener Fremdbestimmung helfen, unter der Selbsterhaltung in der Konkurrenzgesellschaft zu erfolgen hat. Der Verweigerungs-Aspekt in kultureller Praxis und in den Phantasieräumen der Einzelnen, den Oskar Negt und Alexander Kluge Anfang der 1980er Jahre rekonstruiert haben,⁷⁰ hat dem Mitmach-Aspekt Platz gemacht. Zu Marcuses Zeit wurde die »Privatsphäre« von »den Tauschbeziehungen« bestimmt; heute erfolgt die Selbst-Kommodifizierung über die Produktion und Vermarktung unserer Daten.

Insofern wirkt Marcuses Überlegung, dass der »Kampf« des »positivistischen Empirismus« »gegen alles, was ›Metaphysik‹ genannt werden kann«,⁷¹ die Welt nicht humaner gemacht hat, keineswegs veraltet. Die abstrakte Negation affirmativer Metaphysik habe deren kritisches Potential eliminiert, das darin bestand, in ihrer epistemisch falschen Gestalt eine Differenz zur praktisch falschen Gestalt der Wirklichkeit zu behaupten. Als solches konnte Metaphysik zur »Erfahrung der Dimension der noch nicht in Wirklichkeit übersetzten *humanitas*« beitragen und »Denk-, Vorstellungs- und Ausdrucksweisen« bestärken, »die wesentlich nichtoperationell und transzendent sind und das bestehende Universum des Verhaltens nicht in Richtung auf ein Reich von Geistern und Illusionen transzendieren, sondern in Richtung auf historische Möglichkeiten«. ⁷² Dazu brauchen wir in der Tat jenen »geistigen Raum [...], in dem kritisches Überschreiten, Opposition und Absage sich entfalten konnten«. ⁷³ Dieser Raum wird heute versperrt oder mit digitalen *gadgets* zugestellt. Die Geringschätzung, mit

der die »spekulative Philosophie«⁷⁴ in den Wissenschaften häufig betrachtet wird, ist heute, wie zu Marcuses Zeiten, ein fester Bestandteil jener Abriegelung.⁷⁵ – 1936 hat Marcuse betont, dass in »der gegenwärtigen Epoche der Menschheit [...] die Ökonomie als die fundierende Schicht derart zum ›Wesentlichen‹ geworden« sei, »daß alle anderen Schichten zu ihrer ›Erscheinungsform‹ geworden sind.«⁷⁶ Darin wird man ihm heute kaum widersprechen mögen.

Anmerkungen

- 1 Überarbeitete Fassung eines Beitrags zu dem Buch Jens Bonnemann, Paul Helfritsch, Thomas Zingelmann (Hg.), *68 - Soziale Bewegung und VordenkerInnen*, Springe 2019. Der Text ist aus meinem Vortrag auf der gleichnamigen Tagung an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena im Juli 2018 hervorgegangen. Für Anregungen und Kritik bei der Diskussion danke ich Jens Bonnemann, Tilman Reitz und Thilo Wesche; für Anregungen zur Bearbeitung des Textes für die vorliegende Fassung schulde ich Michael Franz großen Dank.
- 2 Peter-Erwin Jansen, *Vorwort*, in: Herbert Marcuse, *Nachgelassene Schriften*, Bd. 6: *Ökologie und Gesellschaftskritik*, hg. von Peter-Erwin Jansen, Vorwort von Iring Fetscher, Springe 2009, 11.
- 3 »Für die [...] Entwicklung des Kapitalismus ist es bezeichnend, daß sich die juristischen Kategorien der Vertrags- und Gewerbefreiheit vollständig vom sozioökonomischen Hintergrund ablösten und auf diese Weise absolut gesetzt wurden.« (Franz Neumann, *Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1919/24/44*, Frankfurt/Main 1988, 311. – Siehe dazu auch Jürgen Bast, *Totalitärer Pluralismus. Zu Franz L. Neumanns Analysen der politischen und rechtlichen Struktur der NS-Herrschaft*, Tübingen 1999, 126 ff.).
- 4 Wilhelm Dilthey, *Die Kultur der Gegenwart und die Philosophie*, in: ders., *Die Philosophie des Lebens. Eine Auswahl aus seinen Schriften 1867–1910*, hg. von Hermann Nohl, Frankfurt/Main 1946, 24–37, hier 32.
- 5 Wilhelm Dilthey, *Traum*, in: ders., *Die Philosophie des Lebens*, 41–47, hier 42.
- 6 Siehe dazu meinen Aufsatz »All jene kühnen Tollheiten der Metaphysik«. Zu ihrer Rezeption in der kritischen Theorie und bei Habermas, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 46/47 (2018), 9–36.
- 7 Mit einer Formulierung von Günther Mensching: Das unerledigte Motiv der Metaphysik besteht in der »Frage nach dem realen Wesen der Dinge und ihrem begrifflichen Ausdruck« (Günther Mensching, *Nachwort*, in: Karl Heinz Haag, *Kritik der neueren Ontologie*, in: ders., *Kritische Philosophie. Abhandlungen und Aufsätze*, München 2012, 263–270, hier 265).
- 8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 8, Frankfurt/Main 1970, 93.
- 9 Ebd., 94 (§ 28; im Orig. z.T. kursiv).
- 10 Ebd. (*Zusatz*).
- 11 Max Horkheimer, *Der neueste Angriff auf die Metaphysik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1988, 108–161, hier 108.
- 12 Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, 81.
- 13 Günther Mensching, *Nachwort*, 265.

- 14 Herbert Marcuse, *Gedanken zu einer »negativen Metaphysik«*, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Bd. 6: *Ökologie und Gesellschaftskritik*, 52.
- 15 Vgl. Ulrich Müller, *Erkenntniskritik und negative Metaphysik bei Adorno. Eine Philosophie der dritten Reflektiertheit*, Frankfurt/Main 1988, 223; siehe dazu Michael Theunissen, *Negativität bei Adorno*, in: Ludwig von Friedeburg, Jürgen Habermas (Hg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt/Main 1983, 41–65.
- 16 Herbert Marcuse, *Thesen über wissenschaftliche Philosophie*, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Bd. 6: *Ökologie und Gesellschaftskritik*, 55
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Siehe dazu meinen Aufsatz *Marx, Metaphysik und kritische Theorie. Thesen und Materialien*, in: Dominik Novkovic, Alexander Akel (Hg.), *Karl Marx. Philosophie, Pädagogik, Gesellschaftstheorie und Politik. Aktualität und Perspektiven der Marx-schen Praxisphilosophie*, Kassel 2018, 31–47.
- 21 Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 3, Berlin 1981, 533–535, hier 534.
- 22 Karl Marx, *Das Kapital*, Frankfurt/Main 1968, Bd. 1, 85.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., 86.
- 25 Zur Rezeption der Marx'schen Wertlehre in der Kritischen Theorie siehe Mario Schäbel, *Die Bedeutung der Frankfurter Schule für eine neue Marx-Lektüre*, in: Novkovic, Akel (Hg.), *Karl Marx*, 97–116.
- 26 Karl Marx, *Das Kapital*, Frankfurt/Main 1968, Bd. 3, 825.
- 27 Herbert Marcuse, *Zum Begriff des Wesens*, in: ders., *Schriften*, Springe 2004, Bd. 3, 45–84, hier 84 (Hvhg. G.S.).
- 28 Ebd., 69.
- 29 Ebd., 73.
- 30 Ebd., 83 f.
- 31 Ebd., 68.
- 32 Max Horkheimer, *Der neueste Angriff auf die Metaphysik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, 108–161, hier 108.
- 33 Günther Mensching, *Zeit und Fortschritt in den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins*, in: Peter Bulthaup (Hg.), *Materialien zu Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«. Beiträge und Interpretationen*, Frankfurt/Main 1975, 170–192, hier 175.
- 34 Siehe dazu mein Buch *Revisionen des Realismus. Zwischen Sozialporträt und Profilbild*, Stuttgart 2018.
- 35 Mensching, *Nachwort*, 265.
- 36 Seit Marx fasst kritische Theorie die Relation des Universalen und des Partikularen als eine dialektische auf. Siehe dazu Hans Ernst Schiller, *Freud-Kritik von links. Bloch, Fromm, Adorno, Horkheimer, Marcuse*, Springe 2017, 13f. – Von Marcuse ist zu lernen, dass Metaphysik begriffliche Mittel zur Kritik enthält, die sich entweder auf eine ideale Transzendenz bezieht (bei Platon) oder auf die im Stofflichen angelegte Entelechie (bei Aristoteles), um – als »Stellung des Gedankens zur Objektivität« – zu belegen, dass Entitäten hinter dem zurückbleiben, was als Möglichkeit wesentlich in ihnen angelegt ist. Die Behauptung, dass den flüchtigen, immerfort wechselnden Erscheinungen etwas Beständiges, Substantielles zugrunde liegen müsse, erfolgte aus der Gewissheit einer objektiv konzipierten Vernunft. Diese war der Maßstab der

- Kritik am Schein. In Platons *Anamnesis*, in »der ›Erinnerung‹ an das Wesen« also »lebt das kritische Bewußtsein einer ›schlechten‹ Faktizität, das Bewußtsein nicht verwirklichter Möglichkeiten. Das Wesen als Möglichkeit wird zur Kraft und Macht im Seienden« (Marcuse, *Zum Begriff des Wesens*, 47).
- 37 Marx und die spätere kritische Theorie gehen davon aus, dass das Abstrakte real ist: Der Tauschwert »inhäriert dem Ding unsichtbar und bestimmt es zur Ware, wodurch es den Gesetzen der zweiten Natur ebenso unterworfen wird wie es durch seine physikalischen Eigenschaften der ersten immer schon gehorcht hat. Sein Wesen teilt sich realiter in eine *forma physica* und eine *forma metaphysica*« (Günther Mensching, *Nominalistische und realistische Momente des Marxschen Arbeitsbegriffs*, in: Gerhard Schweppenhäuser, Dietrich zu Klampen, Rolf Johannes (Hg.), *Krise und Kritik. Zur Aktualität der Marxschen Theorie*, Lüneburg 1987, 58–76, hier 69f).
- 38 Marx, *Das Kapital*, Bd. 1, 559.
- 39 Ebd. – Für diesen Hinweis danke ich Michael Franz.
- 40 Marx, *Das Kapital*, Bd. 3, 219.
- 41 Ebd., 218.
- 42 Ebd., 219.
- 43 Ebd.
- 44 Vgl. Marx, *Das Kapital*, Bd. 1, 590.
- 45 Jürgen Habermas, *Technik und Wissenschaft als ›Ideologie‹*, Frankfurt/Main 1968, 51.
- 46 Ebd.
- 47 Felix Stalder, *Die Kultur der Digitalität*, Berlin 2016, 27.
- 48 Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, in: ders., *Schriften*, Bd. 7, Springe 2004, 82.
- 49 Ebd., 81.
- 50 Ebd., 82.
- 51 Ebd.
- 52 Herbert Marcuse, *Das Individuum in der Great Society*, in: ders., *Schriften*, Bd. 8, Springe 2004, 167–193, hier 173.
- 53 https://www.digitale-agenda.de/Content/DE/_Anlagen/2014/08/2014-08-20-digitale-agenda.pdf?__blob=publicationFile&v=6 [letzter Zugriff 29.7.2018].
- 54 Ich zitiere diesen Ausdruck nach Stalder, *Die Kultur der Digitalität*, 27. Stalder gibt als Quelle einen Aufsatz von Peter Ecker an: *Verwissenschaftlichung der Industrie*, in: *Zeitschrift für Unternehmensgeschichte*, 2 (1990), 73–94.
- 55 Die mikroelektronische Revolution schafft Bedingungen, unter denen immer mehr abhängig Arbeitende zu Eigentümern von Produktionsmitteln werden. Dabei findet eine formelle Rückkehr zu vor-industriekapitalistischen Arbeitsverhältnissen in der Phase der digitalen Produktionsmedien statt – jedoch weiterhin im Rahmen des Gegensatzes von Erwerbsarbeit und Privatkapital. Dieser Gegensatz wird nicht angetastet, er ist vielmehr die Grundlage für jene umwälzende Neuformatierung abhängiger Arbeit. Immer mehr Menschen besitzen nicht nur ihre Arbeitskraft als Ware, sondern darüber hinaus ein digitales Endgerät (ihr »Smartphone«), das sie in Stand setzt, als Lieferanten auf Termin Produkte und Dienstleistungen zu verkaufen. Die high-tech-orientierte Ökonomie der wirtschaftlich führenden Staaten setzt dementsprechend zunehmend darauf, Menschen nicht mehr in längerfristige Arbeitsverhältnisse einzustellen, sondern »in die Selbständigkeit [zu] entlassen und nur noch auf Lieferbasis [zu] beschäftigen« (Christoph Türcke, *Digitale Gefolgschaft. Auf dem Weg in eine neue Stammesgesellschaft*, München 2019, 55).
- 56 Stalder, *Die Kultur der Digitalität*, 29.

- 57 Ebd., 29f.; siehe dazu auch Gerhard Schweppenhäuser, Christian Bauer, *Ethik im Kommunikationsdesign. Verständigung, Verantwortung und Orientierung als Kriterien visueller Gestaltung*, Würzburg 2017, 118–124.
- 58 »Expressivität, die Fähigkeit, »Eigenes« zu kommunizieren, gilt nicht mehr nur als Eigenschaft von Künstlern und Wissensarbeitern, sondern wird von immer breiteren Schichten der Gesellschaft verlangt und schon in der Schule vermittelt. In den sozialen Massenmedien muss jeder (sich) produzieren.« (Stalder, *Die Kultur der Digitalität*, 93) War die kreative Nutzung der Kommunikations- und Produktionsmöglichkeiten, die Computer und Internet bieten, bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts die Domäne von technologischen und kulturellen Avantgarden, so ist sie mittlerweile zu einem Basiserfordernis im Konkurrenzkampf geworden, der sich um das Überleben oder um das lebenswerte Leben dreht. Und zwar vor allem, »weil die gegenwärtigen Formen des Kapitalismus gelernt haben, von der Ausbreitung von Nischen und der Vervielfachung der Segmente zu profitieren« (ebd.).
- 59 Ebd., 63.
- 60 Ebd., 32.
- 61 Wolfgang Bock, *Neue Medien und Ideologie. Zur Dialektik der digitalisierten Aufklärung*, in: Uwe Bittlingmayer, Alex Demirovic, Tatjana Freytag (Hg.), *Handbuch Kritische Theorie*, Wiesbaden 2016, 2; https://rd.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-658-12707-7_67-1 letzter Zugriff 15.1.2019]. »Die Technik zieht [...] alle soziale und politische Fantasie an sich« (ebd.).
- 62 Herbert Marcuse, *Bemerkungen zu einer Neubestimmung der Kultur*, in: ders., *Schriften*, Bd. 8, 115–135, hier 118.
- 63 Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, 76.
- 64 Herbert Marcuse, *Lyrik nach Auschwitz*, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2: *Kunst und Befreiung*, hg. von Peter-Erwin Jansen, Einleitung von Gerhard Schweppenhäuser, Lüneburg 2000, 161.
- 65 Ebd.
- 66 »Das Mittel Technik mutiert [...] zum Subjekt und die Menschen und ihre Körper werden zu [...] Anhängseln: [...] Käufer, [...] Datengeber, [...] Ausbeutungsobjekte [...]. Diese Relation bildet die Kehrseite der neuen Möglichkeiten der Benutzung digitaler Geräte« (Bock, *Neue Medien und Ideologie*, 23).
- 67 Siehe dazu Jens Dreßler, *Wer benutzt hier eigentlich wen? Was Medien mit uns machen und wie wir mit Kindern darüber nachdenken können*, in: Susanna May-Krämer, Kerstin Michalik, Andreas Nießeler (Hg.), *Mit Kindern über Medien und über Menschen und (andere) Tiere ins Philosophieren kommen. Beiträge zum Philosophieren*, Berlin–Münster 2018, 81–89, hier 84.
- 68 Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2017, 159.
- 69 Hannah Arendt, *Vita Activa*, München 2018, 83f.
- 70 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/Main 1987, 109ff.
- 71 Marcuse, *Bemerkungen zu einer Neubestimmung der Kultur*, 118.
- 72 Ebd., 120.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd., 127.
- 75 Das belegt der, als paradigmatischer Fortschritt sozialer Wissensproduktion gefeierte, Übergang vom sogenannten *mode one* der traditionellen Humanwissenschaften zum sogenannten *mode two*: Wissenschaftlich erzeugtes Wissen »hat nützlich zu sein, sei es für die Industrie, für die Regierung oder für die Gesellschaft im allgemeinen Sinne«

(Michael Gibbons, u. a., *Wissenschaft neu denken. Wissenschaft und Öffentlichkeit in einem Zeitalter der Ungewißheit*, Weilerswist 2004, 4).

76 Marcuse, *Zum Begriff des Wesens*, 69.

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 verstohlene 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 Entzweiigungs-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 Todestriebes, 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 rasplnd 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 Requisite 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 verfehlter 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 Düsternheit 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 »grauenerregenden, 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 »langgezogenenl 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 Chiarocossi 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 shakespeareschen 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.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2019

65. Jahrgang

Ulrich van Loyen Kulturhelden wie wir. Über Nachkriegsschamanismus ■

Sandra Richter Fontanes »Effi Briest« und die zeitgenössische

»Kolonialliteratur« ■ *Andreas Greiert* »Schamlosigkeit der Sumpfwelt«.

Über ein Motiv bei Walter Benjamin ■ *Hannah Markus*

Paul Celans Widmungspraxis ■ *Gerhard Richter* Ästhetische

Eigenzeiten (Derrida, Botho Strauß) ■ *Gerhard Schweppenhäuser*

Wozu Metaphysik? ■ *Roman Halfmann* Narrative des Nudging

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

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

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

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

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

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Ulrich van Loyen</i> Kulturhelden wie wir. Über Nachkriegsschamanismus	165
<i>Sandra Richter</i> Global national? Theodor Fontanes »Effi Briest« und die zeitgenössische »Kolonialliteratur«	183
<i>Andreas Greiert</i> »Schamlosigkeit der Sumpfwelt«. Über ein Motiv bei Walter Benjamin	199
<i>Hannah Markus</i> »Für Sie, mon Amour, dieses Gedicht, noch einmal«. Paul Celans Widmungspraxis	224
<i>Gerhard Richter</i> Ästhetische Eigenzeiten zwischen Datum, Fortführung und Herkunft (Derrida, Botho Strauß)	241
<i>Gerhard Schweppenhäuser</i> Wozu Metaphysik? Gründe, Hintergründe und Abgründe eines philosophischen Syndroms	259
<i>Roman Halfmann</i> Narrative des Nudging. Instrument der Manipulation oder Alternative?	276

Diskussion - Rezensionen

<i>Halina Hackert</i> Heimkehr ohne Ankunft. Jonas Nesselhauf schreibt eine Literaturgeschichte des Kriegsheimkehrers im 20. und 21. Jahrhundert	298
<i>Sabine Biebl</i> Jörn Ahrens, Paul Fleming, Susanne Martin, Ulrike Vedder (Hg.): »Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt«. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers	305
<i>Sebastian Lübcke</i> Patrick Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats	309
<i>Clara Fischer</i> Jan Gerstner, Christian Riedel (Hg.): Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart	314
<i>Lars Amann</i> Dieter Lamping: Karl Jaspers als philosophischer Schriftsteller	317

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Amann, Lars – Fellbacher Weg 29, D-71732 Tamm
Biebl, Sabine, Dr. – Ehrengutstr. 16, D-80469 München
Fischer, Clara – Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin
Greiert, Andreas, Dr. – Kobestr. 5, D-20457 Hamburg
Hackert, Halina, Dr. – Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin
Halfmann, Roman, Dr. – Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Internationales Studien- und Sprachenkollgeg, Binger Str. 14-16, D-55122 Mainz
Loyen, Ulrich van, Dr. Dr. – Universität Siegen, Medienwissenschaftliches Seminar, Herrengarten 3, D-57072 Siegen
Lübcke, Sebastian – Hofhausstr. 25, D-60379 Frankfurt/Main
Markus, Hannah, Dr. – Humboldt-Universität zu Berlin, Sprach- und literaturwissenschaftliche Fakultät, Institut für deutsche Literatur, D-10099 Berlin
Richter, Gerhard, Prof. Ph.D – Brown University, Department of German Studies, Box 1979, Providence, RI 02912, USA
Richter, Sandra, Prof. Dr. – DLA Marbach, Schillerhöhe 8-10, D-71672 Marbach/Neckar
Schweppenhäuser, Gerhard, Prof. Dr. – Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt, Fakultät Gestaltung Würzburg, Sanderheinsleitenweg 20, D-97074 Würzburg

Redaktionsschluss: 9. Mai 2019

Weimarer Beiträge 65(2019)2

Ulrich van Loyen
Kulturhelden wie wir
Über Nachkriegsschamanismus

Des Lettres Persanes

Einst gab es ein Dorf, das war die Welt; das Dorf war geteilt in eine Ost- und eine Westhälfte, und jede Seite war der anderen feind. Grimmige Wächter wachten auf beiden Seiten und keine Hälfte war stark genug, die andere zu besiegen, jedenfalls glaubte niemand im Ernst daran. Da ersann man den Diebstahl der jeweils anderen und lauterer Seelen, schickte Agenten, fürchtete Doppelagenten, produzierte Filme und andere Medien, hielt unter falschem Namen Kongresse, kurz: beging Seelendiebstahl. Um Einhalt zu gebieten, rief man in der jeweiligen Dorfhälfte den Schamanen; er hatte keine andere Aufgabe als die, den gestohlenen Seelen jeweils zu folgen und sie, wenn möglich, wieder zurückzuführen. Er hielt die Welt im Gleichgewicht, indem er die Seelen immer wieder an ihren rechten Platz beordnete. So ging das, bis der Eiserne Vorhang fortgezogen wurde und die Seelen durcheinander zu flattern begannen, wie sie lustig waren.¹

So oder ähnlich könnte vielleicht ein Magar aus dem nepalesischen Hochland zusammenfassen, was man ihm bei seinem kurzen Aufenthalt in jenem Land, wo seine Trommeln die Leute ins Programmkino lockten,² über die jüngere deutsche Geschichte erzählt hat. Was seine Auslegung ist, was die Auslegung dessen, der sich ihm, interkulturell geschult, verständlich machen will, bleibt offen. Der Kern aber ist nicht zu leugnen: Angesichts der atomaren Bedrohung wurde Deutschland im Kalten Krieg zum geteilten Dorf, zum Zentrum von Konspiration und Gegenkonspiration und von als Hochkultur bezuschusster Propaganda. Doppelagenten arbeiteten dort für den Weltfrieden. Dass diese Situation für ihre Spiegelung nach Anschlägen suchte, die das Geheime in den Umkreis von Heil und Heilung versetzte und der entzogenen historischen Handlungsmacht die Aussicht auf metaphysische Nobilitierung versprach, verwundert kaum; eher, dass die kulturelle Spiegelung dieser Situation in als besonders authentisch empfundenen Weltkulturen (wie dem Schamanismus der Tungusen oder der indigenen Völker der Amerikas) wiederum selbst als derart unspezifisch wahrgenommen wird.³ Dagegen geht der folgende Beitrag von der These aus, dass der in der Stunde Null zusammengebrochene deutsche Welt-

machttraum in der welthistorischen Marginalisierung seinen früheren Träumern die Chance einräumt, sich als Anwalt und geistiger Erlöser anderer ebenfalls marginalisierter Völker von sich und vom Scheitern zu erlösen und sich als Provinz zu universalisieren.⁴ Man kann darin eine doppelte Verblendung sehen, die nur für Vulgärmathematiker noch eine Chance auf Realitätshaltigkeit besitzt – oder eben einen Auftrag, die Geschichte der deutschen und österreichischen Nachkriegskultur (von Beuys über die Gebrüder Jünger bis zu Konrad Bayer) um ein gleichsam postkoloniales Kapitel zu ergänzen, wobei darüber zu streiten wäre, ob das Epitheton nun in Gänsefüßchen gesetzt werden muss oder nicht. Schließlich: Wer in der Erzählung jeweils die Funktion des Schamanen ausfüllt, bleibt den Umständen überlassen. Sie freilich interessieren am meisten.

In der Tatarenwüste

»Ich fühle mich nicht als Erlöser, aber ich möchte auf die Möglichkeit des Menschen aufmerksam machen, dass er sich selbst erlösen kann«,⁵ entgegnete Joseph Beuys, als man ihm vorhielt, eine dem Sachlichkeitsstil der jungen Bundesrepublik Deutschland suspekte Privatoffenbarung zu mobilisieren. Gemeint war die Legende, wie Beuys im März 1944 aus einem brennenden Sturzkampfflieger in der tatarischen Steppe entkommen war. Apologeten und Kritiker stimmen darin überein, dass jener Sturz am Anfang des von Beuys geprägten erweiterten Kunstbegriffs stehen müsse, der eigentlich ein erweiterter Menschenbegriff ist: »Jeder Mensch ist ein Künstler.«⁶

Wo war Beuys gewesen, dass er solches sagen konnte?

In Joseph Beuys verdichtet sich eine durchaus ambivalente Kulturgeschichte der Nachkriegszeit. Noch in den letzten Jahren widmete man sich mit publizistischem Eifer der Frage, »was vom Schamanen übrig blieb«. ⁷ Als würden seine Installationen, Skulpturen und Manifeste zusammengehalten vom Gespräch mit dem Hasen, der eine rituelle Entschuldigung für die verzweifelte Hasenverzehrung nach dem Absturz darstellen soll, von den Fettecken, die auf die rettenden Einreibungen durch die Tataren hinwiesen, vom Filz, der die versengte Kopfhaut schützte. Die Schuld des Überlebens, die Täter als Opfer, die Versöhnung zwischen Tätern und Opfern – diese für die deutsche und für die österreichische Nachkriegskultur wichtigen Motive und ihre Mimikry kann man anhand dieser Rahmungen der Beuys'schen Kunst durchspielen und dekonstruieren. Die Dekonstruktion bringt dann aber auch nur Folgendes zustande: Dass es keine tatarischen Nomaden waren, sondern Angestellte des deutschen Feldlazarets auf der Krim, die den Unglücksflieger versorgten, bzw. dass der einzige Tatar der örtliche Tierarzt gewesen sein könnte, der aber schon längst kein Nomade

mehr war. Und vor allem, dass Beuys keine zweiwöchige liminale Phase zwischen Leben und Tod zubachte, sondern höchstens einen Tag.⁸ Derartige Entmythologisierung verhehlt ihre Enttäuschung nicht: Wie gerne hätte man geglaubt.

Erstaunlich ist, dass Mythologischer und Entmythologischer ihre Rechnung ohne Beuys und ohne das Wissen machen, das Friedrich Wolfram Heubach expliziert hat. Mit Blick auf die personalmythischen Konnotationen von Beuys' Materialien hält er fest, es »wäre allerdings völlig abwegig, in ihnen allein schon eine hinreichende Bedingung für die Wahl dieser Materialien durch Beuys und für ihre spezifische Wirkung auf das zeitgenössische Publikum erkennen zu wollen.«⁹ Vielmehr müsse der historische Kontext dieser Materialien anerkannt werden, und damit letztlich der zeitkritische Impetus von Beuys. Zu diesem historischen Kontext gehört wesentlich der Dreischritt von faschistischer Fortschrittsromantik, vom anfänglichen Kriegserfolge und enorme Expansion deutscher Herrschaft folgenden Absturz, in der die technisch-zivilisatorische Infrastruktur weitgehend zusammenbricht, und schließlich die mehrere Jahre anhaltende Misere, in der die Ungeheuerlichkeit des Dritten Reiches nachträglich fühlbar wurde, und zwar so, dass (Heubach) »die Überwindung der materiellen Not gleichbedeutend mit der Bewältigung der Vergangenheit«¹⁰ wurde. Mit anderen Worten, die Verdrängung der vom Nationalsozialismus ausgelösten bzw. letztlich *eingeforderten* Not wurde eins mit der Verdrängung des Nationalsozialismus selbst, und das bedeutete, dass nicht nur die Erinnerung des Nationalsozialismus abgewehrt wurde, um die Not nicht zu erinnern, sondern dass die Abwehr der Erinnerung an die Not auch das abwehren sollte, woran eben diese erinnern musste. Die semantische Nähe von Persilschein und gut abwischbarer weißer Kachel, die den Bau der 1950er Jahre zumindest im Rheinland bestimmten,¹¹ überhaupt das gesteigerte hygienische Bewusstsein, der Begriff der »geistigen Hygiene« sind hier vielsagend. Umso mehr fällt auf, welche hygienisch unreinen Artikel, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch eine Rolle gespielt hatten, nunmehr *unmöglich* wurden: mit Zeitungspacken gepolsterte Jacken, mit zu Filzen verarbeitete Stoffreste und Lumpen, Filze, aus denen man Gamaschen, Fußsäcke und anderes Wärmematerial fertigte. Derartige Rückwürfe auf basale Überlebentechniken und -materialien hatten die zivilisatorische Ernüchterung befeuert, in der man sich mit den Zeugnissen eigener und anderer kolonialer Expansion identifizierte, als die »Eingeborenen von Trizonesien« (Karl Berbuers Kölner Karnevalssong von 1948) etwa.

Es verwundert also kaum, wenn Beuys 1968 vorgehalten wird, er habe »nicht ein Phänomen unseres Jahrhunderts« in Form gebracht. Der Glaube an die Moderne kann deren Kollateralschäden und Peripetien durchaus etwas abgewinnen, aber eben nichts dem, wie Heubach es genannt hat, »traumatischen

Festhalten an einer verstörenden, schockhaften Erfahrung«, es sei denn, sie tritt in der Fassung eines Mythos auf, der als zeitlose existenzielle Metapher gelesen werden kann. Beuys' Erzählung jedenfalls ist, gerade aufgrund ihrer Materialfixierung, »so durchsichtig eine Metapher seiner – und nicht nur seiner – Erfahrung des historischen Sturzes dieses [...] zu tausendjährigem Flug sich aufschwingenden Deutschlands und des Zurückgeworfenseins in die primitiven Lebensverhältnisse der Nachkriegszeit«,¹² dass die Energie der an ihr unternommenen rationalistischen Mythenzertrümmerung zuvörderst als Fortsetzung der soeben genannten Verdrängungsarbeit erscheint. Der Schamane als vieldeutiges Motiv einer Selbstaneignung durch Fremderfahrung war dabei für gebildete Zeitgenossen kein Problem und stellte vermutlich eine willkommene »Deckerinnerung« (S. Freud) dar – gerade in der zeitlichen und räumlichen Unabschließbarkeit der mit ihm eröffneten Bezüge –; die Verschränkung von Schamane und Lumpensammler indes schon, und der Widerstand gegen diese Verschränkung beweist ihre realistische Seite nicht weniger als die über Beuys' Leben andauernde Faszinationskraft ihre Phantasmagorie. Schließlich aber hat die deutsche Kulturgeschichte als Verdrängungsgeschichte – einer Verdrängung sowie der Verdrängung einer Verdrängung – dafür gesorgt, dass der Nexus von Selbstaneignung und Fremderfahrung insgesamt einer Amnesie anheimfiel.¹³

Der Weg des Schamanen

Der Begriff des Schamanen begleitete die Auseinandersetzung mit Beuys' Kunstschaffen und ist ebenso von ihm selbst herangezogen worden. Was ist ein Schamane? Kurz gesagt, jemand, der fliegt. In beispielhafter Weise hat Thomas Hauschild in einer Ausstellung am Berliner HKW (2011) »Der Traum vom Fliegen« dargestellt, dass die innere Reise des Schamanen und der äußere Flug des Piloten von der gleichen Voraussetzung zehren, deren neurophysiologische Struktur wir erst erahnen: der Fähigkeit zum Voraus-Entwerfen, zur Imagination eines fliegenden Körpers. Wahrscheinlich hat diese Projektion etwas mit der menschlichen Handgreiflichkeit zu tun, mit Ausstrecken und Werfen, das heißt sie hat einen evolutionsbiologischen Sinn. Das Wort »Schamane« geht auf ein Tungus-Wort zurück und bedeutet so viel wie »getrieben«, aber auch »erhoben«, eine exzentrische Erhabenheit also, die zuerst den zirkumpolaren Heilern zugesprochen wurde – bevor man den Begriff synonym für (Geist-)Heiler verwendete.¹⁴ Es waren deutsche und niederländische Gelehrte, die im 18. Jahrhundert auf Geheiß Katharinas der Großen die sibirischen Partien des russischen Zarenreichs besuchten und erste Schamanenportraits lieferten. Bis Ende der 1950er Jahre subsummierte man diese tungussprachigen Ethnien unter dem Tatarenbegriff,

genauso wie die turksprachigen Krim- und Dobrudschatataren, unter die Beuys gefallen sein wollte.

Die wohl detailliertesten Beschreibungen des Schamanismus verfasste der Däne Knud Rasmussen, der zwischen 1919 und 1923 in Grönland seine Thule-Expeditionen durchführte, mit einer interdisziplinären Equipe und durchaus bemüht, das Weltbild der Inuit in seiner Komplexität und in seiner sozialen Verortung darzustellen – die strikte Trennung von Winter- und Sommertätigkeit, die zu zwei entgegengesetzten Gesellschaftsformen führt; die Bewährung in einer Welt fortwährender Gefahr, die durch Taburegeln geordnet werden kann.¹⁵ Selektiv auf Rasmussens Forschungen rekurrierend entstand in Deutschland eine Wesensschau des Schamanen, die gewissermaßen das hyperboräische Pendant zu Nietzsches mediterraner Dionysos-Besessenheit vorstellte. In den 1930er Jahren entwickelte der vielleicht einzige deutsche UdSSR-Experte Hans Findeisen eine Typologie der »Besessenheitspriester (Schamanen)«. Findeisen erarbeitete Richtlinien, dank deren die Kolonisation Eurasiens mithilfe kleiner autochthoner Gruppen gelingen sollte, und er zog sämtliche Register, um zu beweisen, dass die Deutschen im Osten ihrer eigenen ersehnten Frühverwandtschaft ins Auge blicken würden – angefangen bei den als »Krimtartaren« wiedergefundenen Krimgoten.¹⁶ Unter dem Titel *Die Schamanen. Jagdhelfer und Ratgeber, Seelenfahrer, Kündler und Heiler* konzentrierte Findeisen seit den 1950er Jahren seine Ausführungen über das Schamanentum und eröffnete den deutschsprachigen Lesern die Möglichkeit, den Schamanismus oder besser: die eigene historische Verquickung mit der Schamanenfrage spiritualistisch zu dekontextualisieren. Joseph Beuys konnte bei Findeisen folgende Zusammenfassung lesen: »Der Schamane [...] ist keineswegs in erster Linie Zauberer, sondern Priester und Künstler«. Seine Kulturform beweise, »dass der schöpferische Geist und seine Gebilde zutiefst den Charakter einer sonst immer als »primitiv« oder gar als »krankhaft« geschilderten großen kulturellen Weltprovinz der Altmenschheit (vor der europäisch-amerikanischen Technisierung) bestimmt habe«.¹⁷ Nur wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, dessen Ausgang als von der Kombination aus Technik und Kampforganisation bestimmt angesehen wurde, ergab sich hier eine Projektionsfläche, um die eigene Verstrickung in den falschen Rationalismus zu thematisieren und sich auf die Seite anderer Opfer zu schlagen, die die Wiedergeburt aus dem Geist praktizieren. Findeisens Erfolg, der quer zu den politischen Lagern verlief, kann vor dem Hintergrund dieser vermeintlichen Verstricktheit und der Sehnsucht nach einer unhistorischen Quelle für die Wiederaneignung von Handlungsmacht gelesen werden – und darf formaliter mit den Ausdrücken jener Jahre, mit Re-Education, Rebirth, und natürlich Re-Inkarnation assoziiert werden. Dies legitimierte einen ästhetischen

und politischen Widerstand gegenüber der europäisch-amerikanischen Technisierung. Ein Beispiel hierfür ist Beuys' Aktion »I like America and America likes me« (1974), in der sich der ehemalige Wehrmachtkampfpilot mit einem Koyoten in New York einsperren ließ und sich somit die Wahrnehmung des Koyoten durch die indigene Bevölkerung aneignete.¹⁸ In einer als postkolonial empfundenen Situation setzte der »Schamane« die bereits selbstverständlich gewordene deutsche Identifizierung mit nordamerikanischen Ureinwohnern fort.¹⁹ Vermutlich wurde jetzt für das gebildete heimische Publikum auch der Lumpensammler im Schamanen akzeptabel.

Ein anderer Autor, dessen Texte Beuys inspirierten, war der ehemalige Propagandist der Eisernen Garde, Mircea Eliade, dessen *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* 1956 in deutscher Übersetzung erschien. Eliade ermöglicht eine Dekontextualisierung des Schamanen, indem er jene Schritte generalisiert, durch die man Schamane wird: statt genealogischer Sukzession betont er die Krise, statt der Kontinuität mit kulturellen Überlieferungen den Bruch innerhalb ihrer, die Auszeichnung durch erhöhte Erlebnisintensität, die Einheit von »Krise« mit »tragischer Größe und Schönheit«.²⁰ Dieses Bild des Schamanen als des sich aufopfernden Kulturhelden, hat Eliade aus einer Bearbeitung des ursprünglich von dem russlanddeutschen Forscher Wilhelm Radloff (1837–1918) überlieferten Motivs der schamanischen Jenseitsreise weiter entwickelt: Anlässlich eines rituellen Pferdeopfers im Altai-Gebiet, das die Herde und das allgemeine Wohlergehen sichern soll, steigt der Geist des in Trance gesungenen Schamanen in den Himmel, um den Geist des Opfertieres an die Stammesgottheit zu übereignen.²¹ Ritueller Opfer und Selbstopfer, spricht: der Schamane als Garant aller anderen Opfer, haben ausgehend von Radloffs Schilderung ihr familienähnliches Potenzial mit anderen religiösen Praktiken und deren Interpretationen – insbesondere mit dem Christentum – erfahren. Bereits die Missionare der russisch-orthodoxen Kirche übersetzten den Schamanismus in ein spirituelles Vehikel für ihre Botschaft. Im Vergleich zu seinen Quellen, insbesondere zu Sergej Shirokogoroffs *Psychomental Complex of the Tungus* (1935), einer englisch geschriebene Untersuchung indigener sibirischer Religion, die jedoch im Gegensatz zu Eliade auf der Zugehörigkeit des »shamanism complex« zu dem »larger complex of cultural and social life« von Jägern und Sammlern insistiert,²² nahm Eliade eine Abstraktion vor, die es jedem ermöglichen sollte, Schamane zu sein, so wie jeder ein Künstler ist oder es werden kann. Die Voraussetzung für diesen Zugriff freilich war der Umstand, dass sich die realen Vorbilder nicht wehren konnten: in China und Sibirien befanden sie sich in Umerziehungslagern oder wurden Opfer polizeilicher Strafaktionen. Ihre Trommeln waren verstummt, die einen konfisziert, die anderen verbrannt.

Die Kultur der Niederlage

Alternativen zur modernen Technik, die als Ausdruck der ›Seinsvergessenheit‹ ebenso wie als Strategie eines feindlichen Sozialverbundes wahrgenommen werden, bot zwischen 1959 und 1972 *Antaios. Zeitschrift für eine freie Welt*,²³ deren Titel im Programm des 2000 gegründeten Hausverlags der deutschen sogenannten ›Neuen Rechten‹ wiederkehrt. Beauftragt von seinem Verleger, dem Weltkriegsoffizier Ernst Klett, hatte sich Ernst Jünger, etwas skeptisch zuerst, auf ein Projekt eingelassen, bei dem Mircea Eliade, ein anderer Hausautor, nominell als Mitherausgeber fungieren sollte. Die erste Nummer widmete sich dem Magischen Flug, der schamanischen Expertise und Vorbereitung für das, was als technisches Fliegen eher als schale Kopie erschien. Dieser Flug vor dem Flug sollte helfen, die erdhaften Kräfte zu verteidigen, die der Namensgeber, der die libyschen Gestade bewachende griechische Halbgott Antaios verkörperte. Erst Herakles hatte ihn besiegt, indem er ihn vom Boden hob. Die Zeitschrift verstand sich als zeitgeistkritisch; in einer Zeit planetarischer Abstraktion, in der Menschen zum Mond flögen und im Kosmos Kriege geplant würden, sollte sie laut Friedrich Georg Jünger »der anderen Seite«²⁴ zu ihrem Recht verhelfen. Diese ›reaktionäre‹ Perspektive vermochte es, dass zum einen Gegenkultur verbürgerlicht werden konnte, zum anderen ein kulturwissenschaftlich interessiertes bildungsbürgerliches Lager an der Gegenkultur teilnahm. Aufsätze über LSD (eine Erstfassung von Jüngers *Annäherungen. Drogen und Rausch*), Würdigungen der Hippiebewegung – als Widerhaken in einem Prozess globaler Beschleunigung – stehen neben Aufsätzen zu den Rosenkreuzern oder anderen Symbolen und der Entschlüsselung der in ihnen aufgerufenen Archetypen. Es verwundert kaum, dass aus dem Autorenkreis dieser Zeitschrift die Begründer der jungen deutschsprachigen *Ethnomedizin* und Ethnobotanik hervorgingen. So sehr man auf anthropologischen Konstanten insistierte, so sehr wurden anthropologische Möglichkeiten sichtbar.

Mit Ernst Klett hatte Ernst Jünger 1959 eine Korrespondenz über die Ausrichtung des Journals geführt.²⁵ »Einen neuen Schatz an Legitimität«²⁶ sollte es anhäufen, flüsterte Jünger dem vor allem auf den Eranos-Kreis erpichten Verleger zu, und präzisierte, dass es zuvörderst um die Enthüllung der »Wiederkehr des Gleichen« gehen müsse. Hier traf sich Jünger mit dem ›Traditionalismus‹, der sich in Europa und gerade an west-östlichen Schnittstellen und entsprechenden Autoren herausbildete: bei René Guenon, bei Julius Evola sowie im Vorfeld des italienischen Neofaschismus.²⁷ Und selbstredend bei Mircea Eliade, der mittlerweile in Chicago lehrte. Jünger hatte anfangs für den Titel »Janus« plädiert, mithin für den in beide Richtungen blickenden Gott,²⁸ der viel deutlicher als

»Antaios« den Schamanen assoziiert, auch dort, wo er die Richtungsumkehr verkörpert. Im Vergleich zum ebenfalls um diese Zeit virulenten »Trickster«, einer Figur, in der die Umkehrung der Verhältnisse, die Aufhebung von »society« in »community« Gestalt annimmt und die wesentlich auf Ethnographien von Paul Radin und Victor Turner zurückgeht,²⁹ war der Schamane keine ethnographische Bezugsgröße, sondern der nachlebende Verweis auf eine aufgegebene Ordnung. Als solcher kann man seinen im Vergleich zu den USA größeren Erfolg in Europa erklären und vor allem die Tatsache, dass er, was wiederum seine Thematisierung in einer Zeitschrift wie *Antaios* anzeigt, in »Kulturen der Niederlage« (Schivelbusch) gründet – dort also, wo angeblich wechselnde »Zeitgewänder« (Jünger) nur verdecken, was immer gilt.

Das Ringen um ein solches Ethos belegen auch weitere im *Antaios* versammelte Essays, gerade wenn sie aus einem eher linken Umkreis stammen. Neben den Gebrüdern Jünger, Julius Evola, ehemaligen Mitgliedern von Rumäniens Eiserner Garde, veröffentlichte dort mit Ernesto de Martino der Neubegründer der italienischen Religionsethnologie und einer der wichtigsten Referenzen der italienischen Nachkriegskultur, die sich das Abtragen der Schuld des wohlhabenden Nordens gegenüber dem Süden auf die Fahnen geschrieben hatte. 1961 erschien wohl vermittelt durch Mircea Eliade³⁰ seine Zusammenfassung von *Terra di rimorso* (Land der Gewissenspein), ein Buch, das auf kunstvolle Weise die Ethnographie und Religionsgeschichte der apulischen Tarantelbesessenheit mit philosophischer Reflexion verknüpft. Der am jahreszyklischen Nullpunkt der Bauerngesellschaft mit den individuellen Krisen der »Tarantel« verbundene Regenerationsritus lässt jeweils eine Person stellvertretend mit und für die Gesamtgruppe in einen ekstatischen Zustand geraten, in dem die Tarantel von ihnen Besitz ergreift, und, um mit Warburg zu sprechen, »anverwandelt« und ausagiert wird.³¹ Die choreutisch und musikalisch bewirkte Verwandlung von Menschen in Tiere, der Kontakt mit jenseitigen Mächten, die gefährliche Situation, das anschließend vom Individuum auf die Gruppe übergehende Heil sind Merkmale schamanistischer Vorgänge, wie sie Boas, Rasmussen oder Eliade verstanden.

Der Faschismus war für viele der – fast ausnahmslos männlichen – Autoren des *Antaios* eine Erfahrung der Verstrickung, der Enttäuschung oder auch der Fremdheit gewesen, die in Form ethnologischer Aufklärung distanziert, angeeignet und integriert werden konnte und dafür den Weg des Schamanen nahelegte. Exemplarisch konzidiert de Martino auf seine intellektuelle Biografie zurückblickend, das »Primitive, Archaische und Wilde« seien nicht »lediglich um mich herum« gewesen, sondern es geschah »manchmal, dass ich auch in mir archaische Stimmen vernahm [...] eine Art Chaos und Verworrenheit, die

nach Ordnung und Licht verlangte«. ³² Dieser Rückblick betrifft zweierlei, die Voraussetzung des Faschismus – den Ruf nach Ordnung und Deutlichkeit – sowie den Faschismus selbst, der seine eigene Enttäuschung in sich trug. Das Bedürfnis nach einer Spiegelung der eigenen Fremderfahrung wird nicht zuletzt in der androzentrischen Konzeption des Schamanen deutlich, die von Eliade ventiliert wird und die einen Großteil der zeitgenössischen Forschung ausblendet. Schließlich hieß es, bezogen auf Sibirien, bereits 1914: »the position [...] of a female shaman is sometimes even more important than that occupied by the male«. ³³ Erst im Gefolge von Ernesto de Martino 1962 im *Antaios* publizierter Arbeit über die mediterrane Tarantelbesessenheit wird mit Wilhelm E. Mühlmann der namhafteste Nationalsozialist unter den deutschen Ethnologen in seiner *Metamorphose der Frau* (1981) den Schamanismus als genuin weibliche Ekstasetechnik aufgreifen und beispielsweise Annette von Droste-Hülshoff als deutsche schamanistische Dichterin apostrophieren, in einer Reihe mit koreanischen und japanischen Autorinnen.

Schamanentrommelwirbel

Der Geheimtipp der Nachkriegszeit, was die Literarisierung des Schamanen betrifft, stammt von dem Österreicher Konrad Bayer (1932–1964) und führt im Titel einen Nordreisenden, der mit der Beringstraße die Trennung zwischen Eurasien und Amerika erkundet hat. *Der Kopf des Vitus Bering* (1964), obgleich früh durch die Aufnahme in die Bibliothek Suhrkamp kanonisiert, ist wohl nur Insidern der Wiener Avantgarde vertraut. Die meisten Interpreten verführte er dazu, ihn als Parabel auf die Dissoziation und Rekombination von Wirklichkeit zu lesen, in dem die Nomen ›Vitus‹, ›Polarforscher‹ und ›Schamane‹ den isotopen Teppich weben für die Virtuosität des Prosapoeten bzw. sie für die Unhintergebarkeit von Textualität schlechthin zu stehen haben. Denn ist die Opazität ihrer möglichen Referenz nicht als Grund hinreichend genug, hier vordringlich Namen zu sehen? Die Bedeutung, der Wirklichkeitsgehalt der Termini gilt als beinahe arbiträr: Berichtet der Text »die Erfahrungen Berings oder solche Konrad Bayers? Der Bereich, der hier einzusehen ist, gehört jedem, ist offen.« ³⁴ Gelehrt werde entsprechend, dass der Zusammenhang von Ich und Erfahrung konstruiert sei, das Erinnerte jeweils in einen Alptraum rutschen kann, in dem ein vernachlässigter Wortbezug die unwillkommensten Assoziationen heraufruft.

In seiner Büchnerpreisrede von 1985 nennt Heiner Müller den *Kopf des Vitus Bering* in einem Atemzug mit dem durchs Gebirge ziehenden *Lenz*. ³⁵ In beiden Fällen fehlt es an Fabel, werden Zustände äußeren und inneren Irrens gegen einander geschnitten, spricht die Medizin ein Wort mit. Müller sieht in beiden

vor allem politische Verzweiflung am Werk. Tatsächlich muss man nur die spärlichen Informationen des Index heranziehen, der weniger kommentiert als vielmehr eine Art Aufführungsanweisung für die Lektüre darstellt. Bering aus dem dänischen Jütland, befördert zum russischen Kapitän, stirbt 1741 auf der Insel Awatscha *zwischen* Russland und Amerika. Seine Krankheit trägt er im Namen – Vitus ist der Heilige der Epileptiker, aber auch derjenige, der die Krankheit verursacht –, ist er also Teil des Problems oder Teil der Lösung? Die Epilepsie ist mit der Reise zwischen den Zeitzonen assoziiert, mit dem beständigen Wechsel zwischen Innen- und Außenperspektive – das heißt wiederum mit dem neurologischen Korrelat zum schamanischen Flug – und sie gilt als Möglichkeitsbedingung für Seher und Propheten. Mit Vitus Bering erzählen, heißt jedenfalls, spätere und frühere historische Momente auszuschneiden und so zu montieren,³⁶ dass der jeweilige historische Sinn untergeht bzw. sich auf eine Szene reduziert, die in einer anderen eine verblüffende Entsprechung hat. Diese Entsprechung wiederum kann etwas nahelegen, zum Beispiel, dass jede kulturelle Sublimierung auf Gewalttaten gründet, die von der einen Kultur versteckt, von der anderen geradezu zelebriert werden. Und man mag fragen, ob das Verstecken stets gelingt oder ob es nicht in der einen, geteilten Welt schon anhand zahlreicher Vergleichsbeispiele immer wieder in Frage gestellt wird:

in china war das ohr eine gesuchte trophäe. da trat beethoven auf. sein kampf mit dem finsternen element und sieg war der grundgedanke, dem beethoven in ergreifender weise in 9 symphonien ausdrück gab, die seinen zeitgenossen als das widerspiel des gewaltigen völkerkampfes erschienen. bei den inkas wurde den königen besiegte feinde zuweilen die ganze haut vom körper gezogen und so zubereitet und aufgebläht, dass der bauch das trommelfell bildete, über das die hände als trommelstöcke hingen, während der kopf das ganze krönte.³⁷

Man kann das so lesen: Jeder Ton wird auf einem Feind gespielt, auf einem imaginären und einem wirklichen. Und aus dem Körper des fremden Königs stammt die Schamanentrommel, die man schlagen muss, um etwas über die eigene kulturelle Matrix herauszufinden. Erkenntnis ist mimetisch, und sie kostet, wenigstens die eigene Unschuld. Vitus Bering sieht allerorten Erschreckendes, und je nach Neigung mag man seine Visionen als marxistische Produktionsanalyse oder als apokalyptische Offenbarungen deuten. Oder als Chiffrierung des literarischen Verfahrens, das im Ausstreichen der Differenz, sprich: im hemmungslosen Kannibalisieren besteht:

bei dem zu Wasserbringen der kähne benutzte man menschen als walzen. dann übergab man sie den schiffszimmerleuten als speise. [...] zur gleichen zeit war ein überfluss an fleisch vorhanden, so dass man die köpfe, hände und eingeweide wegwarf und nur das übrige verzehrte.³⁸

Andererseits: warum sollte dies nicht das Verkühlungsdelirium eines Hungern- den sein, in Breitengraden, wo man der indigenen Bevölkerung in ausweglosen Situationen jeweils Kannibalismus nachgesagt hat? Und warum sollte in diesem Delirium nicht die soziale Spiegelung einer feindseligen Natur aufgerufen werden, die den Angehörigen gleich welcher weißen Herrenrasse die von ihnen verübte Gewalt erst legitimierte? Im hohen Norden, zwischen Russland und Amerika.³⁹ Und warum sollte dieser Kannibalismus bzw. sein Traum nicht den ins Paranoide verzerrten Überlebenswillen kundgeben, den ein anderer Exeget des Schamanismus ausführlich behandelt hat? Vielleicht lohnt es sich, das Realistische an der Phantasmagorie mit der gleichen Hingabe zu behandeln wie das Phantastische am Realismus.

Zwischen 1939 und 1960 hat Elias Canetti seine wechselseitige Begründung von *Masse und Macht* (1960) geschrieben, großteils in der British Library, im Herzen des sich gerade auflösenden englischen Empire. Darin deckt er einen Zug am Schamanen auf, den Eliade und seine ›Follower‹ geflissentlich übersehen, der aber bei Bayer zu seinem Recht kommt. Canetti hat dem Schamanen eine entschieden ambivalente Stellung anvertraut: einerseits ist er derjenige, der über das für das menschliche Überleben unabdingbare Verwandlungswissen verfügt, die Wege und Interessen von Tieren und Pflanzen kennt, mit ihnen Abkommen schließt, andererseits derjenige, dem die Toten als Massen erscheinen, und der mit diesem Wissen die Lebenden in Schach hält.⁴⁰ Seine Kulturtechniken bilden tatsächlich eine Ressource, wie man sich im *Antaios* gewünscht haben mag; und somit ist der Schamane ein Freiheitssymbol, wengleich diese Freiheit beständig bedroht ist durch den Umschlag in Größenwahn und Psychopathologie – einprägsam dargestellt anhand von Daniel Paul Schreber (›als ob er ein Schamane wäre«⁴¹) im zweiten Teil von *Masse und Macht*. Der Dresdner Gerichtspräsident hatte in seinen *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) ausgeführt, wie er durch die körperlich gedachten Extensionen seines Geistes in Kontakt mit der gesamten Welt stand, die ausschließlich auf ihn gerichtet war (in genauer Umkehrung zu Kafkas Bauern, der nicht wahrhaben will, dass die Tür zum Gesetz einzig für ihn besteht). Canetti charakterisiert Schrebers ›Als-ob-Schamanismus als machtpolitische Phantasie: für Schreber wird alles eins, als existierte nichts für sich, während der idealtypische Schamane seine Geister (die der Toten und der Lebenden) jeweils unterscheidet, so viele es auch seien.⁴² Er weiß ihre Namen, und seine Verwandlung in ein Wesen, das

mit ihnen zu kommunizieren versteht, ist mehr eine Anverwandlung an sie als die Einverleibung einer fremden Möglichkeit.

Sämtliche ethnographische Quellen Bayers entstammen den ethnographischen Quellen Canettis. Canetti, der den Dichter mehrmals als »Hüter der Verwandlung«⁴³ und damit als Hüter eines menschheitlichen Wissens über Verwandlungen bezeichnet hat, ist es außerdem zu verdanken, dass der Schamane als Maske des Autors erscheint, der sonst ein ziemlicher Haustyran ist.⁴⁴ Dabei ist der Schamane – bei Canetti wie bei Bayer, der Bering in einem Untertitel als »meister der verwandlung«⁴⁵ ankündigt, – durchaus mehr als eine Konfiguration von Autorschaft, die die Figur des Primitiven Philosophen für die Moderne dienstbar machen will: Geht es doch um nicht weniger als den Abschied von der Autonomieästhetik.⁴⁶ Im besten Fall verwirklicht sich für Canetti im Schamanen die Vervielfältigung des Ichs, nicht des Ichs als – mehr oder weniger diktatorische – Einheit von Verschiedenheit, wie sie der Idealismus von Hegel bis Stirner einfordert, vielmehr in einer Diffusion zu allem Lebendigen hin und als Befreiung von der Machtpsychose, da als Befreiung vom Tod.⁴⁷ Oder, um es unter Rücksicht auf das rekurrente anthropophagische und kannibalische Motiv in Konrad Bayers *Vitus Bering* zu sagen: als Indifferenz von Essen und Gegessenwerden.

Im *Kopf des Vitus Bering* wird diese Perspektive zwar nie expliziert, aber es gibt eine Klammer, die man mit Elias Canetti aufschlüsseln kann. Ziemlich gegen Ende des Textes, »aus dem nachlass«, heißt es: »was ist, wird sich ändern, alles löst sich in licht auf«,⁴⁸ und die folgenden Seiten entfernen sich allmählich von der Gestalt des Protagonisten, die nunmehr »objektiviert«, in ihrem Naturzusammenhang, vor Augen tritt. Diesem Ausdimmen bzw. Vermischen von Natur und Kultur korrespondiert das Frontispiz der Originalausgabe, das den Sturz eines überlebensgroßen Mussolinikopfes zeigt, »auf Wunsch des Autors ohne eine sie erklärende Bemerkung«, wie Bayers Freund Oswald Wiener angesichts dieses Beitrags zur »Verbesserung von Mitteleuropa« erklärt hat.⁴⁹ Die Kraft der *fasci*, der Rutenbündel, der zum Einen versammelten Vielheit der Faschisten, ist gebrochen, und damit ist es Zeit, an die Stelle des Einen eine andere Vielheit mit ihrer perspektivischen Pluralität treten zu lassen.⁵⁰ Das Frontispiz lässt wenig Zweifel daran, was der österreichische Avantgardist im Spiegel des Primitiven – und damit in einer damals kaum schon aufgedeckten Logik des Postkolonialismus – zu exorzieren vorhatte. Zugleich deutet es an, wie die Demokratisierung der Kunst richtig zu verstehen sei, die in Deutschland gerade von Joseph Beuys angemahnt wurde: jeder ist ein Künstler, aber nicht als einer, sondern als alle.

Schamanen im Blinden Land

Zusammenfassend lassen sich nun die Umriss eines Forschungsdesiderats zum Thema ›Postkoloniale Selbstbeschreibung und Weltliteratur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945‹ wie folgt formulieren:

Es gibt 1.) eine deutsche Schamanismus-Tradition, die im 18. Jahrhundert beginnt, um nach dem Krieg zur ›Vergangenheitsbewältigung‹ und zur Analyse des Faschismus zu dienen. Im Gewand der schamanistischen Besessenheit kann der Faschismus erinnert werden: als Möglichkeit, indem man das stehende Heer der Weltkriegstoten in Schach hält – davon berichtet Canetti –, als Dissoziierung der von der eigenen Gruppe an andren begangenen Verbrechen (Vitus Bering, der die Geschändeten und Gemordeten in den Straßen von St. Petersburg sieht) – als Geschichte der eigenen Reinigung, des Wiederaufstiegs, weniger als kollektives (das deutsche Volk) denn als individuelles Projekt.

Der Schamanismus war 2.) Teil einer gesamteuropäischen Bewältigung des Faschismus, einschließlich der Rettung und Umschrift alter und neuer Projekte im von zwei Supermächten zu Strategien der Defensive gezwungenen Europa – siehe den Fall der Zeitschrift *Antaios*. Die Affirmation des Schamanismus erweist sich dort als eine Chiffrierung der post-kolonialen Bruchlandung nach dem Traum der alle Imperialismen übertrumpfenden Eroberungen, insbesondere des Generalstabsplans Ost. Angesichts der schamanischen Bilokation zwischen normalem Alltag und ekstatischem Zustand, der Annahme, der Schamane kenne die Erscheinungen ebenso wie das Wirkliche und operiere für seine Klienten im Bereich der Erscheinungen am Wirklichen, das für ihn nur Erscheinung ist, eröffnet die europäische Rechte einen Raum der Zweideutigkeit für ihre Verschiebungs- und Umdeutungspraktiken.⁵¹ In Gestalt von Eliades Einfluss auf die Entstehung des Neoschamanismus sollte dieser Raum seine stärksten Folgen entfalten, und tut dies bis heute.⁵² Aber auch die in diesem Artikel kurz umrissenen kunst- und wissenschaftshistorischen Genealogien haben bleibende Spuren hinterlassen, die noch der Deutung bedürfen.

Wer sich allerdings 3.) wie Konrad Bayer auf schamanische Praktiken selbst einlässt und diese in seiner Dichtung in einen mimetischen Exzess führt, stellt Veränderungen fest, deren politische und ästhetische Implikationen über den deutschen Nachkrieg weit hinausreichen. Sie betreffen den Status von ›Literatur‹ im Sinne von Schriftlichkeit (vs. Oralität) genauso wie die teleologisch ausgerichtete Erzählung ihrer angeblichen Autonomisierung. Bayers Prosa gehört dann in dieselben ›Riten der Selbstauflösung‹ (O. Wiener), mit denen eine Teilnahme an der weltliterarischen Ökumene für einen Moment möglich erschien, nämlich als wechselseitige Bestimmung von ›primitiver‹ Oralität und hochkultureller Sublimierung.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Beitrag basiert auf einem Vortrag, gehalten im Rahmen des von Céline Trautmann-Waller organisierten Workshops *Weltliteratur im (sehr) langen 19. Jahrhundert. Globalisierung, Universalisierung, Anthropologisierung der Literatur?* (21. Juni 2016, Universität Sorbonne Nouvelle/ CEREG).
- 2 Der international ausgezeichnete vierstündige Film *Schamanen im Blinden Land* von Michael Oppitz (WDR, 223 min, 1980) zeigt das soziale und zeremonielle Leben der Magar im nepalesischen Hochland.
- 3 In Deutschland mit der großen Ausnahme Erhard Schüttpelz', dessen *Moderne im Spiegel der Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie. 1870-1960*, München u.a. 2005 die literarischen Konsequenzen einer Selbsterfahrung als Fremderfahrung im Anderen zwischen Kolonialismus, Weltkrieg und Dekolonialisierung durchspielt. Ihm gilt der ausdrückliche Dank des Verfassers auch für entscheidende Hinweise zu diesem Aufsatz.
- 4 Die These zielt nicht auf einen Bruch, sondern auf die Fortsetzung einer seit dem Deutschen Kaiserreich mehrheitlich metaphysisch begründeten Abwehr des ›Westens‹, die sich in ›okzidentalistischen‹ Dichotomien niederschlug. Das machte sie für eine Rezeption außerhalb Europas attraktiv, um so mehr, wenn die Autoren ›okzidentalischer‹ Dichotomien außereuropäische Kulturen explizit wertschätzten (vgl. Pankraj Mishra, *From the ruins of empire*, New York 2012). Besonders erwähnenswert bleibt hier die Rezeption von Leo Frobenius in der Bewegung der ›négritude‹ und z.T. auch in der ›panafrikanischen‹ Aufbruchsbewegung nach dem 2. Weltkrieg (vgl. Hans Belting, Andrea Buddensieg, *Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sedar Senghor und die Zukunft der Moderne*, München 2018). Insbesondere die deutsche und österreichische Zwischenkriegszeit wäre als postimperiale und damit ›postkoloniale‹ Periode der Theoriebildung neu zu interpretieren. Dieser ›postkoloniale‹ Moment beginnt schon mit den Dadaisten in Zürich und findet mit Julius Lips einen Höhepunkt, der in seinem antifaschistischen und antikolonialistischen Buch *The savage hits back* (1937) darauf verweist, dass viele Kolonialvölker auf den Angriff der deutschen Armeen gegen ihre Kolonialregime hoffen.
- 5 Joseph Beuys zu Elisabeth Pfister, zitiert in: Friedhelm Mennekes, *Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch/ Beuys on Christ. A Position in Dialogue*, Stuttgart 1998, 124.
- 6 Diese von Beuys wiederholt aufgegriffene Formel erfuhr ihre endgültige Klärung bei einem Vortrag in den Münchner Kammerspielen am 20.11.1985.
- 7 So Tim Ackermann, *Stellt ihn nicht in die rechte Fettecke*, in: *Welt am Sonntag*, 28.9.2008; https://www.welt.de/wams_print/article2502872/Stellt-ihn-nicht-in-die-rechte-Fettecke.html [letzter Zugriff 7.5.2019].
- 8 Zur Biografie vgl. Hans Peter Riegel, *Beuys. Die Biographie*, Berlin 2013.
- 9 Friedrich Wolfram Heubach, *Von einem, der den Hut aufbehält - und davon, dass er auch anderem Drucke widerstand. Bemerkungen zu Joseph Beuys und seiner Renitenz*, in: *Kult des Künstlers. BEUYS. Die Revolution sind wir*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Berlin 2008.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Markus Krajewski, *Bauformen des Gewissens. Über Fassaden deutscher Nachkriegsarchitektur*, Stuttgart 2016.
- 12 Heubach, *Von einem, der den Hut aufbehält*, 6.
- 13 Dass diese Selbstaneignung durch Fremderfahrung in der Umbesetzung des Besat-

- zungszustandes als Besessenheitszustand ihren Fluchtpunkt fand, kann man den populärkulturellen und vor allem karnevalistischen Zeugnissen jener Jahre ohne weiteres ablesen. Die »Eingeborenen von Trizonesien« lassen ihre (post-)koloniale Selbstzuschreibung mit der Unschuldsvormutung zusammenfließen, die dem Indigenen als Repräsentanten der Vorgeschichte zusteht. Die Selbstprimitivisierung ist eine Möglichkeit, von Null anfangen zu dürfen; sie ist aber auch die letzte Möglichkeit im Sinn einer *ultima ratio* und wird – denn anders wäre sie nur pein- und schamvoll – als Element der Festkultur und an der Grenze des Zurechenbaren ausagiert. Paradoxe Weise kann hinter dem Bedürfnis nach Festivitäten viel Elend stecken. Zum Karneval und Nachkrieg vgl. die bahnbrechende Studie von Anja Dreschke, *Die Stämme von Köln*, Diss. Univ. Siegen 2018.
- 14 Vgl. Andrei A. Znamenski, *The Beauty of the Primitive. Shamanism and Western Imagination*, Oxford 2007, viii. Zumindest scheint dies die unproblematischste Version, während die Romantik nach Sanskrit-Wurzeln suchte.
 - 15 Knud A. Rasmussens Beschreibungen des grönländischen Schamanen Aua finden sich in: ders., *Across Arctic America. Narrative of the Fifth Thule Expedition*, London-New York 1927.
 - 16 Zu Findeisens Rolle im Nationalsozialismus vgl. u.a. Markus Mosen, *Angewandte Ethnologie im Nationalsozialismus. Hans Findeisen und sein Eurasien-Institut*, in: *Jahrbuch für Soziologiegeschichte*, 1991, 249–265.
 - 17 Hans Findeisen, *Schamanentum. Dargestellt am Besessenheitspriestertum nordeurasischer Völker*, Stuttgart 1957, 14, 194.
 - 18 Vgl. hierzu Klaus Raschzok, *Joseph Beuys (1921–1986) und die Figur des Schamanen im künstlerischen Werk*, in: Haringke Fugmann (Hg.), *Schamanismus als Herausforderung*, Norderstedt 2015, 158–190, hier 165ff. – In einem Käfig und damit wie ein Tier eingesperrt zu sein, erinnert an amerikanische Praktiken der Kriegsgefangenenhaltung u.a. am Ende des 2. Weltkriegs, wie sie etwa dem Mussolini wohlgesonnenen Dichter Ezra Pound in Pisa zuteil wurde. Dessen Ikonologie als »poeta vates« im Käfig klingt in der der kolonialisierten Indianer und ihres deutschen Fürsprechers durchaus an. (Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Das Streichholz und die Hexe. Leo Frobenius. Ezra Pound, und das Dämonische im 20. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 3 [2015], 59–72, hier 67f.)
 - 19 Zur deutschen Indianergeschichte vgl. H. Glenn Penny, *Kindred by Choice. Germans and American Indians since 1800*, Chapel Hill 2013.
 - 20 Vgl. Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt/Main 2012 [1957], 22.
 - 21 Vgl. Wilhelm Radloff, *Aus Sibirien*, Leipzig 1886. Znamenski macht darauf aufmerksam, dass die ersten kanonisch gewordenen Eintragungen zum Schamanismus – so in der *Encyclopedia Britannica* – fast vollständig aus Radloffs Darstellungen destillieren, der sich seinerseits bei Schriften des russischen Missionars Wassili Werbitski bediente. (Vgl. Znamenski, *The Beauty and the Primitive*, 35ff., 172.)
 - 22 Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors. Russia and the Small People of the North*, Ithaca-London 1994, 226ff.
 - 23 Hier und nachfolgend vgl. auch Ulrich van Loyen, *Antaios*, in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger Handbuch*, Stuttgart 2015, 223–225.
 - 24 Friedrich Georg Jünger, *Antaios*, in: *Antaios*, 1 (1959), 74–82, hier 82; »Diese Erde, die Wiege und das Grab des Menschen, erscheint nicht mehr als Göttin und als Mutter, sondern als Planet unter Planeten, als Kugel unter Kugeln, und wird als das Substrat der planetarischen Planung begriffen.« (Ebd.).

- 25 Briefwechsel Ernst Jünger – Ernst Klett im DLA Marbach, unpubliziert.
- 26 Es handelt sich bei dieser Briefstelle um ein Eigenzitat aus *Auf den Marmorklippen* (Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*, Bd. 15, 319), dessen im »Inneren Exil« entworfene Perspektiven nunmehr einzulösen sind.
- 27 Vgl. Mark Sedgwick, *Against the Modern World*, Oxford 2004, 188ff.
- 28 Ernst Jünger an Ernst Klett, DLA.
- 29 Vgl. Paul Radin, *The Trickster. A Study in Native American Indian Mythology*, New York 1956, mit Beiträgen von Karl Kérenyi und C.G. Jung, sowie Victor Turner, *The Forest of Symbols*, Ithaca 1967, worin Turner den liminalen Raum der Statusumkehr als einer »interstructural phase in social dynamics« (ebd., 98) zugehörig ausdeutet, der insbesondere als Wirkungsort afrikanischer Tricksterfiguren illustriert wird. In dieser »liminal period [...] the symbolism of both androgyny and sexlessness immediately becomes intelligible« (ebd.), ein Aspekt, der bei den männlich kodierten Schamanen Eliades fehlt.
- 30 Die Beziehung zwischen de Martino und Eliade ist komplex und mündet schließlich durchaus in eine zumindest vom Italiener klar benannte Alternative: in den historisch bewussten »etnocentrismo critico« auf der einen, in das geschichtsvergessene Zusammengehen von Irrationalismus und Kulturrelativismus auf der anderen Seite. Beide jedoch waren sie Schüler von Vittorio Macchioro, dessen Arbeit über *Zagreus* (1920) Eliades Religionsbegriff entscheidend beeinflusste. Vgl. dazu Cesare Cases, *Introduzione*, in: Ernesto de Martino, *Il mondo magico*, Turin 1997.
- 31 Vgl. Ernesto de Martino, *Land der Gewissenspein*, in: *Antaios*, 2 (1962), 105–124 sowie ders., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del sud*, Mailand 1961.
- 32 Ernesto de Martino, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in: ders., *Mondo popolare e magia in Lucania*, Rom 1975, 56.
- 33 Maria Czaplicka, *Aboriginal Siberia*, Oxford 1914, 242. Ein erster systematischer »Versuch [...] die Homosexualität bzw. die institutionalisierte Transvestition im Rahmen des Schamanismus als zum Strukturtyp des Besessenheitsschamanen« zugehörig aufzuweisen, findet sich bei Gisela Bleibtreu-Ehrenberg, *Homosexualität und Transvestition im Schamanismus*, in: *Anthropos*, 1 (1970), 189–228, hier 190.
- 34 Jürgen Becker, *Nachwort*, in: Konrad Bayer, *Der Kopf des Vitus Bering*, Frankfurt/Main 1969.
- 35 Der Gerechtigkeit halber auch andere: »[...] Lenz im Gepäck, den erloschenen Blitz aus Livland, Zeit Georg Heyms im utopielosen Raum unter dem Eis der Havel, Konrad Bayers im ausgeweiteten Schädel des Vitus Bering, Rolf Dieter Brinckmanns im Rechtsverkehr vor Shakespeares Pub, wie schamlos die Lüge vom Posthistoire vor der barbarischen Wirklichkeit unserer Vorgeschichte.« (Heiner Müller, *Dankrede auf den Büchnerpreis*, Dt. Akademie für Sprache und Dichtung, 1985).
- 36 Die erste Kamtschatka-Expedition unter Vitus Bering hatte vom russischen Zaren den Auftrag erhalten, herauszufinden, ob Asien (Russland) und Amerika eine Landverbindung besaßen (vgl. Evgenii G. Kushnarev, *Bering's Search for the Strait. The first Kamchatka Expedition 1725-1730*, Portland/Oregon 1990). In die politische Geographie des Kalten Krieges übersetzt war dies die Frage nach dem Tertium Datur, aber auch nach Kontiguität/Kontinuität bzw. (symmetrischer?) Spiegelung der Systeme. Bering fungiert in dieser Perspektive als Mittler und Ordnungsfigur, eine Rolle, die der eher konservativen sozialen Funktion des Schamanen nahe kommt, der ein immer wieder gefährdetes Gleichgewicht hält, indem er den durch Dämonen beabsichtigten Seelendiebstahl in seinem Dorf verhindert. Sein durch Trance

- induziertes Ungleichgewicht stellt das Gleichgewicht wieder her, dessen die soziale Einheit für ihr Überleben bedarf.
- 37 Konrad Bayer, *Der Kopf des Vitus Bering*, Frankfurt/Main 1969 [1965], 15.
- 38 Ebd., 10.
- 39 Zu den Elementen und Strukturen dieser Spiegelungen, Umkehrungen und Aneignungen, in erster Linie für die koloniale Gewalt im Kongo und im Amazonas, vgl. Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*, Chicago 1987, 78ff.
- 40 Canetti gewärtigt im Schamanen das Urbild der Verwandlungsfähigkeit, zugleich identifiziert er in der schamanistischen Trancetechnik einen manischen Zug, den »Paroxysmus des Beutemachens« (Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main 1979 [1960], 410).
- 41 Ebd., 411f.
- 42 Ebd.
- 43 Elias Canetti, *Der Beruf des Dichters*, in: ders., *Werke*, Bd. 6., München 1995, 364.
- 44 Zur ethnopoetischen Methode der Fremderkenntnis vgl. den immer noch maßstabsetzenden Essay von Dagmar Barnouw, *Mind and Myth in »Masse und Macht«*, in: *Modern Austrian Studies*, Special Issue: *Elias Canetti*, 1983, 65–79; zur poetologischen Rolle von Fremderfahrung hingegen Karoline Hornik, *Mythoman und Menschenfresser. Zum Mythos in Elias Canettis Dichterbild*, Bielefeld 2006.
- 45 Konrad Bayer, *Der Kopf des Vitus Bering*, 47.
- 46 Erhard Schüttpeitz hat aufgezeigt, dass das ikonoklastische Pathos der Avantgarden (»Etwas Besseres als die Autonomieästhetik finden wir überall«) der wechselseitigen Bedingtheit von Zweckrationalität und Wertrationalität als der Basis des bürgerlichen Kapitalismus im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert galt, durch die die Exteriorität des Autors weitgehend in die Selbstreproduktion dieses Systems eingeschlossen wurde (vgl. Erhard Schüttpeitz, *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Fremdbestimmung*, Vortrag am IFK Wien, 16.6.2016, lim Erscheinen).
- 47 Vgl. Elias Canetti, *Jeder, nicht einer*.
- 48 Bayer, *Der Kopf des Vitus Bering*, 47.
- 49 Vgl. auch Oswald Wiener, *Einiges über Konrad Bayer*, in: Verena von Heyden-Rynsch (Hg.), *Riten der Selbstauflösung*, München 1982, 250–263.
- 50 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass im Entstehungszeitraum von Konrad Bayers Text noch der Kampf um die Vollständigkeit des zu bestattenden Duce tobte. Ein Teil seines Gehirns wurde an einer Washingtoner Psychiatrischen Klinik konserviert, wo man es auf pathologische Spuren zu untersuchen gedachte. Dass es überhaupt aus dem Schädel ausgetreten war, verdankte sich der öffentlichen Leichenschändung auf der Mailänder Piazza Loreto, an der sich auch zahlreiche enttäuschte Faschisten beteiligten. Vgl. auch o. A., *Mussolini*, in: *Spiegel*, 14.3.1966, 118.
- 51 Diskurse der Art, dass der real anwesende Feind nur ein scheinbarer, der wirkliche – als »die eigne Frage als Gestalt« (Carl Schmitt, *Glossarium 1947–1958*, Berlin 1991, 13.2.1949) – hingegen dahinter bzw. durch diesen agiere und sich also im real anwesenden immer auch verstecke, finden sich von Carl Schmitt bis zur Nouvelle Droite. Dabei wird z.B. der Islam als der wirkliche, aber nicht als der eigentliche Gegner aufgefasst, nicht als Feind – dieser ist vielmehr »der Liberalismus«.
- 52 Dies gilt für die dekontextualisierend-individualistische Aneignung des Schamanen-Topos in den kommerziell erfolgreichen Büchern Carlos Castanedas genauso wie für den von Michael Harner ins Leben gerufenen Core-Shamanismus am Center for Shamanic Studies in Connecticut. Es gilt für die Kontiguität von »Philosophia per-

ennis« (René Guenon, Mircea Eliade), Schamanismus und Indianern in italienischen Buchhandelsketten und in neofaschistischen Gruppierungen (z.B. in der Bibliothek von CasaPound, Roma).

Sandra Richter
Global national?

Theodor Fontanes »Effi Briest« und die zeitgenössische »Kolonialliteratur«¹

Wenn ein Roman des 19. Jahrhunderts im Vielvölkereck Pommerns spielt, wo sich eine globale Stadtgemeinschaft trifft, Dänemark und Schweden nur eine Bootsfahrt entfernt liegen, eine Hochzeitsreise quer durch Italien führt und ein chinesischer Seefahrer nach Osten weist, dann wären eigentlich alle Voraussetzungen für eine Interpretation unter »weltliterarischen« Vorzeichen gegeben. Man wäre geneigt, Deutungsmuster der *histoire croisée*, der Transferstudien und des globalen Literaturaustauschs in Anschlag zu bringen. Doch der Roman, von dem die Rede ist, Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/95), verweist auch auf das Gegenteil: auf ein Plot aus der preußischen Adelsgesellschaft, anti-polnische und anti-semitische Affekte, globale Ignoranz und imperialistische Projektionen, koloniale Bilder, Geschichten und Gesten. Gerade am Beispiel des wohl bekanntesten Romans von Fontane, der in hohem Maße kanonische Geltung erlangt hat, lassen sich Ambivalenzen der zeitgenössischen Literatur herausarbeiten. Ist das Globale hier zwar angedeutet, aber doch weitgehend national wahrgenommen und dargestellt?

Eine Antwort auf diese Frage will ich in zwei Schritten suchen: zum einen durch eine Interpretation der Welthaltigkeit von Fontanes Text selbst – im Blick auf seine Bezugstexte, seine koloniale Symbolik und Ikonographie, seine Darstellung von Mechanismen der Inklusion und Exklusion, die sich vor allem an ethnischen, nationalen, ständischen und kulturellen Zugehörigkeiten orientierten. Zum anderen will ich Fontanes Text vor dem Hintergrund sogenannter Kolonialromane deuten, die sich auf *Effi Briest* beziehen oder Parallelen zu Fontanes Roman aufweisen. Im Ergebnis steht eine komplexe Sichtung des Globalen im Nationalen und des Nationalen im Globalen, hier vor allem: im kolonialen Kontext des literarischen 19. Jahrhunderts.

Effi im Vielvölkereck

Fontanes *Effi Briest* gilt als einer der ersten Gesellschaftsromane deutscher Zunge und als rhetorisch besonders kunstvoll angelegtes Werk. Er bezieht sich

auf Texte, die bei seinem Erscheinen in der *Deutschen Rundschau* der Jahre 1894/95 bereits ›Weltliteratur‹ waren. Als Vorbild diente vor allem Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856), was *Effi Briest* auch zu ›Literatur über Literatur‹ macht: zu einem Roman voller klingender Namen, Anspielungen und Spiegelungen.

Schon Effis Name ist Geschichte, und zwar Literatur- und Klanggeschichte. Ursprünglich sollte die Figur hausbacken Bertha Pappenheim heißen, aber dann sagte Fontane der Vorname von Walter Scotts Figur Effie Deans mehr zu: sachlich vielleicht, weil ›Effie Deans‹ eine Frau mit unglücklicher Familiengeschichte bezeichnet, die ins Kloster ging. Vor allem aber faszinierte der Klang des Namens Effi Fontane. Wie Fontane meint, harmonieren statt des eher tristen e und a (wie in Bertha) in Effi die beiden ›feinen Vokale‹ e und i miteinander.² Der Klang spiegelt sich in der wohlkomponierten Figur. Sie achtet selbst auf solche Vokale. Auf den Trauervokal ›u‹ beispielsweise erfindet Effi die Strophen ›Flut, Flut./ Mach' alles wieder gut‹. Effis Name spielt also auf Wahrnehmungen an, die möglicherweise alle Menschen teilen könnten, auf globale Klangwahrnehmungen. Zugleich gilt sie als ›Naturkind‹, das sensibel auf Schatten oder andere Natureinflüsse reagiert, die im Umkehrschluss ihre Handlung vorwegnehmen. Mit anderen Worten hat Fontanes Roman nicht nur an der Weltliteratur Anteil, indem er sich darauf bezieht, sondern er wendet sich zugleich an jedweden Menschen als Leser, aktiviert überzeitliche und räumlich oder kulturell nicht gebundene Ton- und Naturwahrnehmungen einer Räume und Länder umspannenden kulturellen Humanität.

Zugleich wählt er einen spezifischen, interregionalen, interkulturellen und internationalen Handlungsort: die nach dem Vorbild der heute polnischen Stadt Swinemünde gebildete pommersche Kleinstadt Kessin, die im Gang der Handlung durch die preußisch geprägte Großstadt Berlin ersetzt wird. An beiden Orten wollen Männer wie Frauen in einer homogenen, fast ausschließlich deutschen, pro-preußischen, latent und manifest anti-semitischen Gesellschaft reüssieren. Zu diesem Zweck errichten sie Grenzen zwischen dieser homogenen Gesellschaft und ihrer oft vergleichsweise dynamischeren Außenwelt. Die besagte homogene Gesellschaft ist meist noch durch den Adel bestimmt, durch den Land-, Beamten- und Militäradel. Er bringt ökonomisch und politisch nichts mehr zuwege, ist gegenüber der neuen Bourgeoisie und den durch die Sozialdemokratie vertretenen Arbeitern im Hintertreffen. Um ihre Gesellschaft dennoch zusammenzuhalten und sich von anderen zu unterscheiden, machen Adlige und das gehobene Bürgertum ›Visite‹, begeben sich auf Land- und Wasserpartien, treffen sich in Salons und Clubs oder gehen miteinander spazieren. Bei all diesen Gelegenheiten wird gesprochen, um sich auszutauschen oder

sich in der sozialen Hierarchie hinaufzuplaudern. Oft aber, und so auch in *Effi Briest*, passiert das Gegenteil des Beabsichtigten: der Abstieg.

Effis Eltern entstammen einem homogenen deutschen Idyll: dem Landadel des fiktiven Ortes Hohen-Cremmen, dem vielleicht der Ort Zerben an der Elbe Pate stand. Effis Mutter weiht die Tochter, ein hübsches und vergnügungsfreudiges Naturkind, dem sozialen Aufstieg. Das siebzehnjährige Mädchen, das am liebsten im Garten schaukelt, soll den mehr als doppelt so alten Baron Innstetten heiraten. Dieser wiederum hatte als junger Mann um die Hand der Mutter angehalten und gegen den älteren arrivierten Briest verloren. In der Zwischenzeit hat Innstetten Karriere gemacht; er gehört dem höheren Beamtenadel an, und so empfiehlt die Mutter der Tochter das eigene Schicksal, jedoch auf einer höheren Stufe in der gesellschaftlichen Hierarchie und in der Erwartung, dass die Tochter Teil der großen Welt werde. Vermittelt über Effi will die Mutter Ansehen und Verdienst der Familie mehren. Effi fügt sich, auch aus Neugier.

Die Hochzeitsreise nach Italien verheißt Abwechslung, hält aber nicht, was sie verspricht. Effis Ehegatte ist es, der immer wieder Reflexionen über Land und Leute einstreut, wobei er regelhaft Vorurteilsstrukturen bedient. Personen werden klassifiziert, wie etwa Effis Jugendfreundin Hulda, die als blonder »Typus«³ gilt. Auf der Hochzeitsreise nach Italien geht es dem »Kunstfex« (EB, 41) Innstetten, wie Vater Briest ihn nennt, nicht um das reale Land, sondern um die Kunstschatze. Gleich ob Verona, Vicenza oder Padua – Italien kommt auf der Hochzeitsreise vor allem als überdimensionierte und ehrwürdige Galerie vor, die aus antiquarischem Interesse besucht wird. Im Ergebnis steht ein fiktives und bildungsbürgerliches Italien, das Effi größte intellektuelle und physische Anstrengungen abverlangt.

Vater Briest weist wiederholt darauf hin, dass ihm Innstetten für sein Naturkind zu kultiviert, karrieristisch und streng scheint. Auf Nachfrage der Mutter, was damit gemeint sei, bedient er sich regelhaft jener spätestens damit berühmt gewordenen Floskel aus Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857): Das Ganze sei »ein weites Feld«. Oder wie es am Ende mit verstärkendem adverbialen Zusatz heißt: »Ach, Luise, laß ... das ist ein zu weites Feld« (EB, 350). Mit anderen Worten: Um die Abstoßungsreaktionen von Strenge und Naturdrang zu erklären, bedürfte es langatmiger Ausführungen. Und diese würden Effis Mutter langweilen, vielleicht sogar entsetzen. Die Rhetorik der Wiederholung aber wirkt wie ein böses Omen.

Im Ausgang aus der italienischen Bildungsreise droht die Einsamkeit im pommerschen Kessin, einem abgelegenen Landstädtchen im Vielvölkereck des Nordostens. Die Bevölkerung Hohen-Cremmens beurteilt Innstetten als unscheinbar und »verdrießlich«, aber zuverlässig und »respektvoll«; das Kessiner Umfeld hingegen scheint ihm unsicher (EB, 50). Der Grund dafür sind

die Kaschuben: gut aussehende, »slavische Leute, die hier schon tausend Jahre sitzen und wahrscheinlich noch viel länger« (ebd.). Die Kessiner selbst hingegen haben mit dieser national nicht verorteten ethnischen Gemeinschaft nichts zu tun. Es sind »von weither Eingewanderte, die sich um das kaschubische Hinterland wenig kümmern, weil sie wenig davon haben und auf etwas ganz anderes angewiesen sind« (EB, 51). Sie treiben Handel, stehen »mit aller Welt« (ebd.) in Verbindung und kommen selbst aus eben dieser Welt. Kessin erscheint als preußischer und globaler Handelsstützpunkt zugleich, der durch die Ansiedlung von Husaren außerdem Garnisonsstadt werden soll.

Gegen die Ödnis dieses weltstädtischen »Nestls«, das durch und durch aus »Fremden« besteht, hilft selbst das Plaudern nicht (ebd.). Aus dem globalen Kessin wird kein lokaler Schmelztiegel. Die Fremden kommen nicht zusammen, sondern isolieren sich auf ihren Anwesen. Als Händler sind sie durch ihren ökonomischen Egoismus gesteuert. Das Alltagsleben in dieser diversen Gesellschaft ist provinziell. Für Effi kommt erschwerend hinzu, dass ihr Ehegatte oft abwesend und weder als Gesprächs- noch als Lebenspartner sonderlich geeignet ist. Er schweigt, hinterlässt Lücken, auch im Text: »Für dich bin ich ...«, sagt Innstetten zu Effi, die nachhakt: »Nun was?« Er antwortet ihr: »Ach laß« (EB, 58). In Kessin wird ansonsten über alles geredet: vom Wetter über die politischen Verhältnisse und allerlei Geistererscheinungen bis hin zu amourösen Beziehungen. Auch ist erstaunlich viel erlaubt, zum Beispiel das Verehren der Dame durch einen Hausfreund: Der hässliche und bucklige, aber reizende Apotheker mit dem exotischen Namen Doktor Alonzo Gieshübler ist der Sohn einer Andalusierin und eifert seinem Kessiner Vater, gleichfalls Apotheker, nach. Gieshübler verehrt die singende und weitgereiste Kessiner Pastorentochter Trippel alias Marietta Trippelli. Gegenüber Effi spielt er den Ersatz für Innstetten. Schon der Name disqualifiziert Alonzo Gieshübler wie auch die übrige nicht-deutsche und nicht-adlige Männergesellschaft der Macphersons und Mezas. Innstetten erwähnt sie überhaupt nur namentlich, um die Vielfalt Kessins zu illustrieren.

Kessins gute »Händler« vermögen gegen die deutschen adligen »Helden« wenig auszurichten, um Werner Sombarts Gegenüberstellung aufzugreifen, die im kolonialbegeisterten Kaiserreich ebenso wie in der NS-Zeit traurige Berühmtheit erlangte. In den adligen Kreisen Fontanes gilt das Handeln tatsächlich wenig. Vielmehr drückt sich die soziale Wertschätzung durch den Rang in der Gesellschaft und dadurch aus, dass man die Contenance wahrt und so die eigene soziale Position bestätigt. Fontanes Roman aber beschreibt, wie nicht nur Effi die Selbstbeherrschung verliert. Anlass ist eine mit allen Mitteln der Rhetorik geplante Verführung durch einen Mann binationaler Herkunft. Als negatives Pendant des ebenfalls binationalen Gieshüblers bricht er mit sozialen Konven-

tionen: Major Crampas, ein aparter 42jähriger Landwehr-Bezirksmajor, entsteigt dem Bade und kommt als Fleisch gewordener Neptun vom Strand her. Im Zuge dieses halbmythischen und halb menschlichen Entrees gibt er unumwunden zu, mit einer Millionen Mark in der Kreide zu stehen. Seine Selbstdiagnose formuliert er – in Anspielung auf seine Badefreuden – als drastische Maxime: »Wer für den Strick geboren ist, kann im Wasser nicht umkommen« (EB, 145). Innstetten entgegnet empört, solche Selbstbeschreibung sei »unprosaisch« (also: nicht einmal prosaisch) und schicke sich nicht für einen Major. Effi argwöhnt scharfsinnig, fasziniert und zugleich abgestoßen, dass der Major absichtlich »törricht« rede, weil er bestimmte Ziele verfolge (EB, 155). Dem Major hält sie wie zum Selbstschutz entgegen: »Sie sind gefährlich ...«, was ihn zur Avance animiert. So etwas sei »das Schmeichelhafteste, was einem guten Vierziger, mit einem a.D. auf der Karte, gesagt werden kann« (ebd.). Crampas' Rhetorik der Verführung füllt die Leerstelle, das »weite Feld«, auf das sich der Vater nicht begeben wollte.

Doch allein mit Abenteuer- und Erobererromantik ist Effi nicht zu gewinnen. Als geübter *homme à femmes*, oder, nach Innstettens deutschem Kompositum nach dem französischen Ausdruck: »Damenmann« (EB, 171), versucht es Crampas im nächsten Schritt mit Eloquenz. Er grüßt wienerisch mit »küsst die Hand«. Wenn er meint, dass »Gedanken und Wünsche [...] zollfrei« sind, hofft er auf eine Liebeserklärung Effis (EB, 159). Crampas zitiert aus dem Repertoire der Komplimentierkunst und argumentiert so, als arbeite er ein Konversationslexikon der Erotik ab.

Die Literatur darf dabei nicht fehlen. Crampas' Selbstbild des Draufgängers entsprechend heißt sein Lieblingsdichter Heinrich Heine. Während Crampas Heines Kolonialpoem über den blutrünstigen mexikanischen Kriegs- und Sonnengott Vitzliputzli nacherzählt, berührt er »leise« (EB, 160) Effis Hand. Heine schildert die Eroberung Mexikos durch Hernán Cortez. Er setzt in Verse, wie die Spanier den Aztekenherrscher Moctezuma ermorden und sein aufgebrachtes Volk ihn rächt, indem es seinem Gott möglichst viele Spanier opfert. Cortez erscheint dabei als »Räuberhauptmann«, ⁴ Verführer, Verächter und Verräter des Christentums: Er weint über seinen unehelichen Sohn aus einer Affäre mit einer Äbtissin, der zu den Dahingemetzelten gehört. Cortez wie Vitzliputzli gehen das Bündnis mit dem Bösen ein: »Dich zumal begrüß' ich./ Lilis Sündenmutter, glatte Schlange!/ Lehr' mich deine Grausamkeiten/ Und die schöne Kunst der Lüge!«⁵

Effi, diese neue oder, wie Innstetten sie in seinen Briefen nennt, »kleine« Eva, widersteht der Schlange und der kolonial gewandeten Verführung. Sie entgegnet entrüstet in so standesgemäßem wie affektiertem Französisch: »Das [die Geschichtel] ist indecent und degoutant zugleich. Und das alles so ziemlich in demselben Augenblicke, wo wir frühstücken wollen« (EB, 161). Den Verehrer

schreckt sie mit dem nüchternen Verweis auf das Tagesritual rhetorisch geschickt ab. Die frankophon und ins Deutsche überführten Ausdrücke weisen auf die verfeinerten Lebensformen des preußischen Adels. Sie festigen die Adelsgesellschaft in einer Weise, dass sie undurchlässig und unangreifbar wirkt.

In einer dritten Verführungsepisode verlegt Crampas seine rhetorische Attacke auf die Bühne. Hier wie in der Vitzliputzli-Episode bedient er sich kolonialer und exotischer Bezüge. Crampas führt Regie bei einer Theaterinszenierung und weist Effi die weibliche Hauptrolle zu. En passant begibt er sich in direkte Gegnerschaft zu Innstetten. Abseits der Bühne spitzt sich die Situation zu: Crampas meint, Innstetten versuche, seine Frau durch einen regelrechten »Angstapparat« (EB, 157) gefügig zu machen. Dieser »Angstapparat« ist exotisch und kolonialistisch aufgeladen: Die Flureinrichtung des Kessiner Herrenhauses ist durch ein zigarrenähnliches, phallisches, junges Krokodil, einen Haifisch und einen kleinen, durch Effis Nächte spukenden Chinesen bestimmt, dessen Bild »die Mädchen oben an die Stuhllehne geklebt haben«, mit einem »ganz flachen Deckelhut mit einem blanken Knopf oben« (EB, 91). Der geklebte Chinese, der zu zahlreichen Forschungsbeiträgen Anlass gab, wirkt wie eine Anti-Chinoiserie: ein Gegenbild zu den China-Imaginationen des 18. Jahrhunderts.⁶ Als Diener eines Südsee-Kapitäns, oder besser: eines Seeräubers, soll tatsächlich ein Chinese nach Kessin gekommen sein, sich unglücklich in die Kapitänsnichte oder -enkelin verliebt haben. Nachts spukt der unter unklaren Umständen Verstorbene im Saal über Effis Zimmer. Dort tanzte er wohl einst mit der Angebeteten, denn das Herrenhaus soll dem Piraten gehört haben, der seine Nichte oder Enkelin jedoch nicht mit dem Chinesen, sondern einem anderen Kapitän verheiraten wollte.

Der subalterne Chinese ist also keine natürliche Person; er spricht nicht nur nicht wie Gieshüblers schwarzer Kohlenprovisor Mirambo,⁷ sondern dient als omnipräsente Projektionsfläche der globalisierten Kleinstadt.⁸ Das Kessiner Herrenhaus wirkt wie ein exotisches Bilderbuch voller Gruselmärchen aus der Kulisse von Tausendundeiner Nacht: ein Bilderbuch voller Klischees, das die kolonialistische Phantasie von der »gelben Gefahr« aufruft und sie mit der Sünde des Ehebruchs koppelt.⁹ Dieses Bilderbuch ist politisch unterlegt,¹⁰ denn Effis Angst vor dem Chinesen wächst immer dann, wenn der Gatte dienstlich für seinen Fürsten, also für Bismarck unterwegs ist.¹¹

Selbst der weihnachtliche Lokalbrauch des Julklapp wirkt gegen die vielfach, global und imperialistisch, preußisch und seeräuberisch codierte Phantasie nur wie ein kurzfristiges Narkotikum: Das plötzlich in die Wohnung geflogene Geschenk enthält eine Kiste mit japanischen Bildden, »drin eine Welt von Dingen« (EB, 113), und einen Zettel mit einem Gedicht. Es spielt auf den »Mohrenkönig« an, der dem Jesuskind bei Geburt die Ehre erwies, zitiert die multikulturellen

Ursprünge des Christentums und enthüllt die hybride Identität des anonymen Stifters als »Mohrenapothekerlein« (ebd.). Hier wie an vielen anderen Stellen nimmt *Effi Briest* das koloniale Klischee auf, in diesem Fall durch das selbstironische Zitieren kolonialer Komposita im Rahmen des Weihnachtsscherzes.

Effi verteidigt ihre eheliche Existenz gegen Crampas' Angriffe. Das Schauspielen unter Crampas findet Effi »desto schlimmer« – ein verräterischer Kommentar, der Innstetten alarmiert (EB, 169). Er attackiert Crampas, der Effi schöne Augen macht (EB, 171), mit nationalistischen Vorurteilen als Mischling: Er sei »so'n halber Pole«, »eine Spielernatur«, der in seinem Leben bloß »hazardiert« und unzuverlässig sei (EB, 172).

Im Ausgang aus der vierten Verbalattacke von Crampas spitzt sich die Situation zu. In der wenig entfernten Oberförsterei feiert die Kessiner Adelsgesellschaft mit der bürgerlichen Entourage Weihnachten. Auf der einen Seite steht die Geschichte von der eiteln, vierzehnjährigen Cora, die mit Innstetten und Crampas kokettiert, um sich zu guter Letzt auf den Schoß des letzteren zu setzen. Die sittenstrenge Sidonie von Grasenabb appelliert an Pastor Lindequist: »Eingreifen, lieber Pastor, Zucht. Das Fleisch ist schwach, gewiß; aber ... In diesem Augenblicke kam ein englisches Roastbeef, von dem Sidonie ziemlich ausgiebig nahm, ohne Lindequist's Lächeln dabei zu bemerken« (EB, 179).

Diese andere Seite der Szene enthüllt eine doppelte Rhetorik des Fleisches, der Fleischeslust, die hier am Werke ist. Die alte Ritterschaftsrätin von Titzewitz bringt es im Gespräch mit Effi auf den Punkt: »Denn worauf es ankommt, meine liebe junge Frau, ist das Kämpfen. Man muß immer ringen mit dem natürlichen Menschen. Und wenn man sich dann so unter hat und beinah' schreien möchte, weil's weh tut, dann jubeln die lieben Engel!« (EB, 194) Nicht ohne Ironie empfiehlt von Titzewitz Texte, aus denen die protestantische Moral und Religion des deutschsprachigen Nordens wesentliche Impulse bezieht: Luthers moralische Tischreden.

Der moralischen Weisung folgend vergleicht sich Effi mit Cora, ihrem jüngeren und enthemmten Sinnbild. Um nicht in Versuchung zu geraten, hält Effi Crampas ein Gedicht aus dem Volksmund entgegen, einen volkspoetischen Anti-Heine: Der Text heißt *Gottesmauer* und handelt von einer Witwe, die Gott bat, im Krieg eine Mauer zum Schutz für sie, wenn man so will: gegen die Kolonialisierung von außen zu errichten. Crampas wendet sich betroffen ab, allerdings nur vorläufig.

Fontane feiert den leiblichen Genuss mit einer kulinarischen Klimax und den für ihn charakteristischen *hapax legomena*: Zur »Kaffeekekuchenpyramide« (EB, 180) vollbringt der Gastgeber ein »Einschenkekunststück« (ebd.). Amoralische und moralische Gespräche verklingen in Völlerei. Mit einer Schimpfrede auf Lessings Toleranzstück *Nathan der Weise* und dem Absingen des Preußen-

liedes geht die national gestimmte Festgemeinde auseinander. Über die satte angetrunkene Noblesse aber brechen die Naturgewalten herein, und zwar in Gestalt des unheimlichen Schloon. Gemeint ist der Sog, der Meerwasser ins Land treibt, und die Schlittenfahrt nach Hause fast unmöglich macht. Zu Effis Schutz befiehlt Innstetten perfiderweise Crampas in ihre Kutsche. Crampas nähert sich Effi, obwohl ihr unwohl ist. Im Schutz der Naturgewalten kann er die Früchte seiner rhetorischen Vorarbeit ernten. Effis verbale Gegenwehr verstummt, sie wird beinahe ohnmächtig und verliert die Contenance, ohne dass aber ihrerseits so etwas wie Begehren aufflackert. Geredet wird nicht mehr, und über die Ereignisse breitet der Erzähler den Mantel des Schweigens. Die Diagnose des Vorgefallenen fällt schwer: War es Vergewaltigung oder ein seitens Effi geduldeter Vorfall? Wie dem auch sei: Es entwickelt sich eine Affäre.

Effi flieht in die Kur und begibt sich mit Innstetten auf eine ausgedehnte Sommerreise an die See. Auf Rügen aber stört der Ortsname des Dörfchens ›Crampas‹ und so zieht es die Innstettens weiter nach Norden: Mit einem Dampfschiff fahren sie nach Kopenhagen, besuchen das Museum für den Bildhauer Bertel Thorvaldsen, der wie kein zweiter für das Goldene Zeitalter Dänemarks steht. Sie dinieren mit einer jütländischen Familie, unterhalten sich mit einer italienischen Pantomime. Die flachsblonde Tochter der Jütländer, die schöne Thora von Penz, wird zum Scherz als Konkurrentin Effis aufgebaut, doch droht hier keine Gefahr. Über das jütländische Schloss Aggerhuus geht es nach Viborg, Flensburg, Kiel, Hamburg weiter nach Hohen-Cremmen und Berlin. Der Weg nach Norden kühlt die Affekte und bestätigt auf diese Weise jene Klischees, die mit der Gegend und ihren Einwohnern verbunden sind.

Innstetten, der mit Effi zu Karrierezwecken dorthin zieht, bemerkt von ihrer Affäre zunächst nichts. Effi, nervös wie Cécile in Fontanes gleichnamigen Roman, bricht die Liaison anlässlich von Urlaub und Umzug ab. Doch ist es zu spät. Das Verhältnis hatte sich bereits in einer verräterischen Sonderform des Gesprächs niedergeschlagen: dem Brief. Innstetten findet die Briefe zufällig in einem Nähkästchen, fordert Crampas zum Duell und tötet den Widersacher. Sein Sekundant heißt übrigens Buddenbrook – was Thomas Mann so passend erschien, dass er den Namen für seinen großen Gesellschaftsroman aufgriff, der zugleich eine entschiedene Absage an die homogene preußische Adelsgesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist. Thomas Mann entlarvt ihre Redekultur und ihre Normen als gestrig.

In *Effi Briest* hingegen ist diese Gesellschaft noch lebendig, und sie arbeitet sich in der halb fiktiven Versuchsanordnung des Romans vielleicht ein letztes Mal an ihren Normen ab. Obwohl Innstetten seinerseits keine Rache empfindet, meint er, dem »Gesellschaftsgötzen« entsprechen, Effi und sich »ruinieren« zu

müssen (EB, 287). Er lässt sich scheiden und entzieht Effi die gemeinsame Tochter. Zugleich verstoßen die Briests die missratene Effi, um gesellschaftlich nicht in Verruf zu geraten. Anders als die resolute Melanie van Straaten, die in Fontanes *L'Adultera* den Neuanfang mit einem jüngeren Partner wagt, siecht Effi dahin. Das den strengen preußischen Normen abholde Hausmädchen Roswitha, das selbst ein uneheliches Kind hat und Chinesen für Menschen hält, umorgt Effi. Durch einen rührenden Brief an Innstetten ermöglicht sie den Kontakt Effis zu ihrer Tochter. Diese aber erweist sich als bloße Marionette Innstettens. Im Gegenzug wird Effi selbst wieder zum Kind. Der wohlwollende und betagte Vater, dem das gesellschaftliche Urteil gleichgültig geworden ist, will sie heim nach Hohen-Cremmen holen. Er entwirft ein schlichtes und schmuckloses Telegramm mit den Worten »Effi komm« (EB, 328). Wenig später stirbt sie, die Kindfrau oder *femme fragile*, an Schwindsucht.

Effi Briest ist nach dem Vorbild einer Affäre des preußischen Adels angelegt, die im Jahr 1886 für Schlagzeilen sorgte: Die junge Elisabeth von Plotho heiratete widerwillig Baron Ardenne und ging bald danach eine Affäre mit dem Amtsrichter Emil Hartwich ein. Der Ehegatte fand ihre Korrespondenz, schloss auf ein Verhältnis, tötete den Konkurrenten im Duell, ließ sich scheiden und erhielt das Sorgerecht für die beiden Kinder. Anders als die Figur Effi aber baute sich Baronin Ardenne als Krankenschwester ein eigenes Leben auf. Ein vergleichbar selbstbewusstes Schicksal teilte eine Dame, die als Namenspartnerin für Effi gehandelt wird: Caroline de La Motte Fouqués, deren Urgrußvater Briest hieß. Sie heiratete nach einer gescheiterten Ehe ein weiteres Mal, ohne in ihren Kreisen dafür negativ sanktioniert zu werden.

Was folgt aus den vielfältigen Spiegelungen der realen und der literarischen Welt für Fontanes Roman? In Heines Vitzliputzli-Poem werden Massen, bei Fontane nur ein Mann getötet. Eine Frau stirbt aus Kummer. Anders als bei Heine fällt auch die Kritik bei Fontane weniger leicht. Schuldige und Opfer sind kaum auseinanderzuhalten. Fontane verzichtet auf die Rhetorik der Anklage. Erst das genaue Lesen, die Interpretation der kunstvollen, global und kolonial geprägten Rhetorik in *Effi Briest* gibt den Blick auf die besondere Leistung Fontanes frei.

Fontane beschreibt nicht einfach nur einen Mord aus verlorener Ehre, sondern er zeigt, dass die homogene preußische Gesellschaft und ihre sozialen Normen, die ein solcher Mord voraussetzt, selbst porös sind. Effi wird, das deutet sich im Vergleich mit Cora an, das letzte Opfer des harten gesellschaftlichen Urteils sein. Im Fall Coras nämlich versagen übliche Zuchtformen wie der Unterricht durch den Pastor oder elterliche Strenge, und selbst Innstetten ist Sidonies Forderung nach Zucht zu streng: Er behauptet, »daß das alles sehr richtig, der Geist der Zeit aber zu mächtig sei« (EB, 179). Die Leerformel

»daß das« lässt ahnen, dass das »das« tatsächlich bedeutungslos und bloße Auslegungssache geworden ist.

Liebeshändel sind dabei nur der Anlass des Effi-Dramas. Die Ursachen liegen tiefer: im Ehrgeiz der Mutter, in der fehlenden Herzensgüte Innstettens, den zwischenmenschlichen Abgründen des Weltstädtchens Kessin, Effis Angst und der sexuellen Gier der hybriden Figur Crampas, die die homogene Adelsgesellschaft stört, der nur allzu verständlichen Verführbarkeit des »Naturkinds« Effi und der Pein, die die Briefe des Nebenbuhlers beim gehörnten Ehemann erzeugen. Gespräche, die andere verletzen, sind offenbar gefährlich. Sie verleiten zur härtesten Interpretation selbst der kaum mehr gültigen Norm. Wo nicht mehr geredet wird, droht Contenance-Verlust. Die nolens volens aktivierte Norm stellt das Gespräch still und bringt den Tod. Bei Fontane ist der Mord aus verlorener Ehre also die Ultima ratio des gescheiterten Gesprächs. Hier stabilisiert sich eine längst untergrabene preußische, national gesinnte Adelsgesellschaft ein letztes Mal selbst und opfert, was sie als existenzbedrohend wahrnimmt: den halbpolnischen Outlaw und das allzu menschliche Naturkind.

Effi in Afrika

Wie kam es zu dieser global, national und kolonial in vielerlei Hinsicht aufgeladenen Konstellation? Judith Ryan hat die Epoche, in der Fontanes Roman spielt, vor dem Hintergrund der erwähnten kulturellen und politischen Ereignisse vergleichsweise präzise auf die späten 1870er und frühen 1880er Jahre datiert, auf eine erste Hochphase der Kolonialdiskussion im Deutschen Reich also.¹² Sie hat außerdem auf die koloniale Motivik hingewiesen, die den Roman durchzieht;¹³ Rolf Parr hat den Blick auf das Gesamtwerk Fontanes erweitert.¹⁴ Was aber ist Fontanes intellektuelles und literarisches Referenzsystem?

Nationale, preußische Motivik und Kolonialismus affizierten Intellektuelle und Publizisten des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Literarisch betrachtet beförderten sie einen globalen Nationalismus oder umgekehrt: ein national, ethnisch, ständisch und kulturell motiviertes Interesse am Globalen. Durch die Möglichkeiten der Schifffahrt und die innereuropäische Konkurrenz der Mächte um die Welt und ihre unergründeten Gegenden waren das eigene Selbstverständnis, die Selbstdeutung und Geltung des eigenen Reichs herausgefordert. Die Deutschen Kolonialvereine, die Deutsche Kolonialgesellschaft und die von dem brutalen Kolonialpionier gegründete »Gesellschaft für deutsche Kolonisation« versammelten die Kolonialfreunde unter den Bildungsbürgern. Sie fanden sich in allen politischen Lagern. Populäre Zeitschriften wie die *Gartenlaube*, *Westermanns Monatshefte* oder *Daheim* berichteten aus den Kolonien.

Intellektuelle wie Max Weber engagierten sich für die Kolonialisierung. Als Professor für Staatswissenschaft folgte der damals 31jährige in Freiburg dem Kolonialfreund Eugen Philippovich von Philippsberg nach. Weber erwies seinem Vorgänger alle Ehre, indem er in seiner Antrittsvorlesung aus dem Jahr 1895 entschieden für die Kolonialisierung plädierte. Im Kontext von *Effi Briest* fällt die adels- und bürgertumskritische Argumentation ins Auge: Weber setzt mit dem Fall der preußischen Junker ein, die ihren »primitiven« Kontrahenten aus dem Osten unterlegen seien.¹⁵ Rettung läge allein in der Emanzipation der aufstrebenden Arbeiterklasse. Diese sollte sich in den Kolonien stählen und die Weltmachtpolitik Deutschlands vorantreiben. Bei Weber und anderen kolonialbegeisterten Intellektuellen verbinden sich sozialdarwinistische und geopolitische Argumente nicht selten mit rassebiologischen, vitalistischen und auch feministischen Überlegungen: Die Arbeiter, die Jugend und die Frauen sollen sich in den Kolonien bewähren und dem »Volkskörper« auf diese Weise neue Energie zuführen.¹⁶ Doch war das koloniale Argumentationsfeld in sich divers, etwa war die Rolle Preußens strittig.

Die Literatur reagierte auf diese Entwicklungen mit der Ausbildung eines eigenen Genres: dem Kolonialroman. Frieda von Bülow aus Thüringen, die unter anderem den Frauenverein zur Krankenpflege in den Kolonien und den Deutschnationalen Frauenbund gründete, soll ihn begründet haben.¹⁷ Sie engagierte sich in Sansibar und Deutsch-Ostafrika, war mit Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke befreundet.

Von Bülows wichtigster Roman *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben* (1895, ²1898, ³1905, ⁴1911) erschien, nachdem *Effi Briest* dem Publikum durch die Publikationen in der *Deutschen Rundschau* bekannt geworden war. Von Bülows Kolonie-, Abenteuer-, Kriegs-, Liebes- und Bildungsgeschichte spielt jedoch – anders als Fontanes Text – nicht in Preußen, sondern in der fiktiven deutschen Kolonie Satuta, ist stark intertextuell aufgeladen und für einen Kolonialroman vergleichsweise afrikafreundlich. Die im Roman gezeichneten Deutschen, Afrikaner, Araber und Inder erscheinen nicht per se als gut oder schlecht. Zwar sind die nicht-deutschen Figuren in der Regel wenig individualisiert, tragen aber immerhin Namen, anders als in anderen Romanen des Genres. Im Mittelpunkt der Handlung steht – wie bei Fontane – ein Naturkind, nämlich Eva. Sie erscheint namentlich und habituell als Schwester Effis. Als Tochter einer ungarischen Mutter und eines deutschen Vaters ist Eva aber – anders als Effi – selbst bikulturell. Sie arbeitet als Krankenschwester in den Kolonien und feiert nach allerlei Abenteuern in den Armen des verehrten Kompagnieführers Ludwig von Rosen, einer Art Faust-Figur und literarischen Carl Peters-Figuration, ein afrikanisches Happy End. Hier sind Kolonisierte und Kolonisatoren versöhnt, oft in anti-preußischem und kritischem Geist.

Fontane kannte von Bülow's Roman mit großer Sicherheit, denn er erschien im Verlag seines jüngsten Sohnes Friedrich, also bei F. Fontane & Co. Umgekehrt lasen die Kolonisatoren Fontane: Die Offiziersgattin Freifrau Adda von Liliencron (geb. Adda von Wrangel) gründete nicht nur den Frauenbund der Deutschen Kolonialgesellschaft, sondern publizierte auch, unter anderem den Roman *Der Entscheidungskampf am Waterberg* (1907). Wiewohl der Roman »nach Briefen von Mitkämpfern und mit Benützung der Veröffentlichungen des Generalstabs«¹⁸ verfasst sein soll, erinnert er an *Effi Briest*. Axel Erhard, ein bürgerlicher Offizier ohne Vermögen, und der ältere Freiherr von Axthausen konkurrieren um dieselbe Dame, nämlich die junge Ruth von Stetten. Aus Verzweiflung sucht der Bürgerliche den Heldentod in der Schlacht am Waterberg. Ruth, deren Name nicht nur an Baron Innstetten aus *Effi Briest* erinnert, erweist ihrem männlichen Pendant alle Ehre. Ihr Gewissen ist erleichtert und sie geht die standesgemäße Vernunftehe mit dem Freiherren ein. Von Liliencrons Roman wirkt wie die glückliche koloniale Lösung einer unglücklichen europäischen Ménage-à-trois. So konnte es aussehen, wenn sich die wenig betuchten Bürgerlichen oder die Arbeiter in Afrika »bewährten«, wie die Befürworter der deutschen Kolonien es forderten.

Ähnlich wie Fontane griffen auch andere ihm bekannte Autoren das Kolonialthema auf, sie schöpften aus demselben Problem- und Bildervorrat: Felix Dahn etwa, Fontanes Kollege aus dem Dichterclub »Tunnel über der Spree«, schrieb mit dem Text *Aufruf* prokoloniale Lyrik. Sein versifizierter Appell für die Landnahme in Afrika erschien im *Kolonial-Gedicht und Liederbuch* (1911) des Kolonialpropagandisten Emil Sembritzki. Apolitisch war dieses Schreiben über die Kolonien nicht, im Gegenteil: Publikationsort und ideologische Zwecke wurden offenbar mitgedacht.

Als prototypisches Werk des 19. Jahrhunderts zeigt Fontanes *Effi Briest*, wie global das Denken und Schreiben der Zeit war und dass selbst die pommerische Provinz welthaltig ist – in nahezu allen überhaupt vorstellbaren Weisen: multikulturell im Umfeld des Ostseeraums, im globalen Ghetto Kessin, antiquarisch im Hinblick auf die Italienreise, sprachlich durch die globale Rhetorik mit ihren nationalen und ethnischen Vorurteilen, kolonial im Hinblick auf die Verfallsgeschichte der preußischen Junker, deren vergeblicher kolonialer Selbstrettungsversuch sich durch die Devotionalien im verfallenen Herrenhaus dokumentiert. Gerade vor dem Hintergrund der Kolonialliteratur aber gibt *Effi Briest* Fragen auf. Zwei besonders augenfällige Aspekte will ich herausgreifen.

Erstens wäre im Hinblick auf die globale Dimension deutschsprachiger Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu erkunden, warum die Kolonialliteratur weitgehend vergessen ist, solche Literatur aber, die sich – wie *Effi*

Briest – bloß unter anderem auf Koloniales bezieht, den Kanon bildet. *Effi Briest* war im deutschsprachigen Bereich zwar bekannt, aber von Bülow's *Tropenkoller* zählte wie Lena Haase *Raggy's Fahrt nach Südwest* (1910) und Gustav Frensen's afrikanischer Artusroman *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (1906) zu den Bestsellern der Zeit.¹⁹ Wie las das Publikum Kolonialromane und wie las es *Effi Briest*? Was wurde in Bibliotheken gesammelt und wie wurde es katalogisiert oder aufgestellt? Wann setzte das Vergessen oder Verschweigen der Kolonialliteratur ein: schon in der NS-Zeit oder danach? Waren es ästhetische oder ideologische Vorbehalte, die ihre Dekanonisierung bedingten? Global jedenfalls waren weder *Effi Briest* noch Romane wie *Tropenkoller* populär.

Zweitens stellt sich bei der Interpretation sowohl von *Effi Briest* wie von *Tropenkoller* und von anderen Kolonialromanen die Frage, wieso das ideen- und politikgeschichtlich besonders bedeutsame Deutungsmuster vom »tugendhaften Heiden« hier nicht greift. Dieses Muster ist bereits aus den Naturzustandstexten des 18. Jahrhunderts bekannt, aus Rousseaus *Émile* und Wielands *Koxkox und Kiketzel* etwa. Sie handeln von fiktiven Bewohnern der Welt, die außerhalb der europäischen Zivilisation leben. Charles Sealsfield nimmt diese Motivik in seinem Roman *Tokeah, or the White Rose* wieder auf, indem er ausgewählte Indianer als ethisch und moralisch handelnde Menschen schildert. Berühmt wurde das Deutungsmuster des »tugendhaften Heiden« durch Karl Mays *Winnetou*.²⁰ Der gleichnamige Indianer-Häuptling legt hier seine Wildheit ab und wird zum tugendhaften Blutsbruder, ohne einem christlichen Gott anzuhängen. Im Fall der Afrikaner, Araber und Inder in *Tropenkoller* deutet sich tugendhaftes Verhalten zwar an, ist aber wenig ausgearbeitet. Im Gros der Kolonialliteratur kommt es nicht vor, und in Fontanes *Effi Briest* bleibt das Koloniale ein bloß geisterhafter Verweis auf das Andere der Zivilisation.

Offenbar war die Afrika-, Arabien-, Indien- und Asien-Imago von anderer Art als die Begeisterung für den wilden Westen. Der Kolonialismus hinterließ seine Spuren im Mentalen, und umgekehrt erschien er als Produkt stabiler inhumaner Mentalitäten. Lässt sich Fontanes *Effi Briest* vor diesem Hintergrund tatsächlich als imperialismus- und kolonialismuskritisch interpretieren, wie Peter Utz vorschlägt?²¹ Rolf Parr kehrt die Darstellung der Kolonialisierungen durch Fontane vor allem gegen Preußen selbst und betont, dass der Autor Preußen »denormalisiere« und die Kolonien nicht als Lösung betrachte.²² Judith Ryan attestiert Fontane in ähnlichem Sinne, durch den Versuch, den Dienern und Effi eine Stimme zu geben, auf die Ambivalenzen von Preußentum und Imperialismus aufmerksam gemacht zu haben.²³ Claudius Sittig geht einen Schritt weiter, indem er den auch *Effi Briest* unterliegenden Kolonialdiskurs herausarbeitet, dem die Darstellung der Chinesen und Afrikaner verfällt. Sie erscheinen als

unterlegen, stumm, fremd, obwohl Fontane selbst sich von der »Kulturbringerei« zu distanzieren suchte, mit der Europa seine Kolonien rechtfertigte.²⁴

Auch dies scheint noch unzureichend zu sein, beobachtet man die publizistische Nähe von Fontanes *Effi Briest* zu den Romanen von Bülow und von Liliencrons. Zwar ist der Autor nicht für seine Rezeption verantwortlich zu machen, aber offenbar gab es im Auge der Zeitgenossen Schnittstellen zwischen kolonialer und preußischer Erfahrungswelt. Fontane, von Bülow und von Liliencron schreiben aus der preußischen, nationalen Erfahrung. Ihnen ist die verfallende Adelswelt der Zeit gegenwärtig, wobei von Liliencron entschieden für ihren Erhalt plädiert, Fontane aber ihr Ende schreibend begleitet. Die preußische Adelswelt ist global unterwandert und überdehnt: Man lebt in einem globalen Handelsstützpunkt ohne soziale Durchlässigkeit. Hybride Figuren wie Gieshübler und Crampas markieren die Ränder des aus Adelssicht Akzeptablen. Exotische Klebebilder und Devotionalien dringen in den Hausrat ein und bestimmen – stumm, aber mit großer Wirkung – die Vorstellungswelt der preußischen Elite. Kolonialisierungsgeschichten wie Heines Vitzliputzli entzweien die Gemüter. Selbst die Reise in den Norden kühlt sie nicht ab. Zugleich aber bleibt das nationale, preußische Deutungsmuster dominant. Ein Entrinnen aus dem globalen Nationalismus und seiner Rhetorik gibt es nicht, zumindest nicht in Fontanes *Effi Briest*.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Beitrag basiert auch auf Anregungen aus dem von Céline Trautmann-Waller organisierten Workshop *Weltliteratur im (sehr) langen 19. Jahrhundert. Globalisierung, Universalisierung, Anthropologisierung der Literatur?* (21. Juni 2016, Universität Sorbonne Nouvelle/ CEREG).
- 2 Theodor Fontane an Julius Rodenberg, 9. November 1893, in: ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. IV/4: *Briefe 1890–1898*, hg. von Otto Drude, Helmuth Nürnberger, unter Mitwirkung von Christian Andree, München 1982, 307. – Vorliegender Text wurde in Auszügen als Eröffnungsvortrag zum Fontane-Jahr am 30. März 2019 in Neuruppin gehalten.
- 3 Theodor Fontane, *Effi Briest*, hg. von Christine Hehle, Berlin 1998 (=Theodor Fontane, *Das erzählerische Werk, Große Brandenburger Ausgabe*, hg. von Gotthard Erler u.a., Bd. 15), 46. Dieser Text wird im Folgenden mit dem Kürzel EB unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.
- 4 Heinrich Heine, *Vitzliputzli*, in: ders., *Gedichte 1845–1856*, hg. von Helmut Brandt, Renate Francke, Berlin–Paris 1986 (=Heinrich Heine, *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, Säkularausgabe, hg. von der Stiftung Weimarer Klassik und dem Centre National de Recherche Scientifique, Bd. 3), 50–65, hier 50.
- 5 Ebd., 65.
- 6 Christian Benne, *Orientalismus? Fontane, Nietzsche und die »gelbe Gefahr«*, in: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, 37(2002)2, 216–246.

- 7 Claudius Sittig, *Gieshüblers Kohlenprovisor. Der Kolonialdiskurs und das Hirngespinnst vom spukenden Chinesen in Theodor Fontanes »Effi Briest«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 122(2003)4, 544–563, hier 554.
- 8 Mu Gu, »Der Chineser«, »unser Chineser«: ein Chineser nach Bedarf. Fontanes »Effi Briest«, in: Uwe Japp, Aihong Jiang (Hg.), *China in der deutschen Literatur 1827-1988*, Frankfurt/Main u.a. 2012, 45–56; Li Yuan, »Ein Chineser, find' ich, hat immer was Gruseliges«, *Der Chinesenspuk in »Effi Briest« als Metapher für das Exotische, Fremde und Unheimliche*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 44(2012)1, 163–172.
- 9 Debra N. Prager, »Alles so orientalistisch«. *The elaboration of desire in Theodor Fontane's »Effi Briest« (1896)*, in: *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture*, 29 (2013), 118–141.
- 10 Peter Utz, *Effi Briest, der Chineser und der Imperialismus. Eine »Geschichte« im geschichtlichen Kontext*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 103(1984)2, 212–225, hier 220–223.
- 11 Walter Müller-Seidel, *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, Stuttgart 1975, 358; Judith Ryan, *The Chinese Ghost. Colonialism and Subaltern Speech in Fontane's »Effi Briest«*, in: William Collins Donahue, Scott D. Denham (Hg.), *History and Literature. Essays in Honor of Karl S. Guthke*, Tübingen 2000, 367–384, hier 368.
- 12 Ryan, *Chinese Ghost*, 371 f.
- 13 Ebd., 374 f.
- 14 Rolf Parr, *Kongobecken, Lombok und der Chineser im Hause Briest. Das »Wissen um die Kolonien« und das »Wissen aus den Kolonien« bei Theodor Fontane*, in: Konrad Ehrlich (Hg.), *Fontane und die Fremde. Fontane und Europa*, Würzburg 2002, 212–228.
- 15 Max Weber, *Der Nationalstaat und die Volkswirtschaftspolitik. Akademische Antrittsrede von Dr. Max Weber o.ö. Professor der Staatswissenschaft in Freiburg im Breisgau*, Freiburg/Breisgau-Leipzig 1895, 29.
- 16 Jürgen Osterhammel, Sebastian Conrad, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914*, Göttingen 2006, 7–28, hier 20.
- 17 Marianne Bechhaus-Gerst, *Die Kolonialschriftstellerin Frieda von Bülow*, in: dies., Mechthild Leutner (Hg.), *Frauen in den deutschen Kolonien*, Berlin 2009, 66–79; Katharina von Hammerstein, *Sich mit Sprache erschreiben. Selbstzeugnisse als politische Praxis schreibender Frauen. Deutschland 1840-1919*, Heidelberg 2013, 206–249.
- 18 Adda von Liliencron, *Der Entscheidungskampf am Waterberg*, Stuttgart 1907, unpag. |3|.
- 19 Medardus Brehl, »Grenzläufer« und »Mischlinge«. *Abgrenzung und Entgrenzung kollektiver Identitäten in der deutschen Kolonialliteratur*, in: Ortrud Gutjahr, Stefan Hermes (Hg.), *Maskerade des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen »der Anderen« in der deutschsprachigen Literatur und im Film*, Würzburg 2011, 77–94, hier 82–85.
- 20 Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, München 2017, 216–227.
- 21 Utz, *Effi Briest*, 223.
- 22 Parr, *Kongobecken*, 224.
- 23 Ryan, *Chinese Ghost*, 383 f.
- 24 Theodor Fontane an James Morris, 27.8.1896, in: ders., *Werke, Schriften und Briefe*.

Sandra Richter

Abt. IV/4: *Briefe 1890-1898*, hg. von Otto Drude, Helmuth Nürnberger, unter Mitwirkung von Christian Andree, München 1982, 588; Sittig, *Kohlenprovisor*, 560f.

Andreas Greiert

»Schamlosigkeit der Sumpfwelt«

Über ein Motiv bei Walter Benjamin

Ende Mai 1935 übersendet Walter Benjamin ein Exposé zur *Passagenarbeit* an Theodor W. Adorno.¹ Dieser reagiert Anfang August mit seinem großen *Hornberger Brief*, in dem er regelrecht Gericht über Benjamins Exposé hält und unter anderem scharf gegen das Fehlen des ihm aus früheren Stadien der Arbeit bekannten Motivs der Moderne als Hölle protestiert.² Vor einer Antwort auf diesen Vorwurf ist Benjamin ausgewichen; er lässt Adorno lediglich über dessen Verlobte Gretel Karplus die allgemein gehaltene Versicherung zukommen, dass der erste Entwurf aus den späten zwanziger Jahren und der »andere« des Exposés als »Thesis und Antithesis« anzusehen seien.³

Diese Zusammenhänge hat bereits Susan Buck-Morss in ihrer bisher unübertroffenen Untersuchung zur *Passagenarbeit* festgehalten.⁴ Möglichen Gründen für das Fehlen des Motivs der Hölle im Exposé und in zwischen 1935 und 1937 entstandenen Aufzeichnungen geht sie allerdings nicht nach. Hier setzt die vorliegende Untersuchung an: Ausgehend von Benjamins eigenwilliger Aneignung von Marx' Fetischcharakter der Warenform (I) erfolgt eine Rekonstruktion des Motivs der Moderne als Hölle in vor 1935 entstandenen Aufzeichnungen zur *Passagenarbeit* (II). Im zweiten Schritt wird die These vorgestellt, dass die Einsicht in einen Relevanz-Verlust der infralapsarischen Heilsgeschichte für die modernen Menschen Benjamin dazu bringt, das Motiv der Hölle preiszugeben und durch die Beschreibung der Moderne als schamlose Sumpfwelt zu ersetzen (III). Erst diese neue Perspektive erlaubt eine angemessen starke Betonung der verantwortungslosen politischen Passivität des Bürgertums im 19. Jahrhundert (IV). Die erneute Verwendung des Höllen-Motivs nach 1937 geht zurück auf Benjamins Entdeckung Louis Auguste Blanquis und steht im Zusammenhang mit der Erkenntnis der Ewigen Wiederkehr als adäquater Zeitform der Moderne (V). Abschließend wird die Aktualität von Benjamins Ansatz resümiert (VI).

I.

In dem Brief vom 31. Mai 1935, der die Übersendung des Exposé von 1935 an Adorno begleitet, vergleicht Benjamin den Ansatz der *Passagenarbeit* mit früheren eigenen Konzeptionen und verwendet zur Beschreibung der Veränderung seiner Methode bei gleichzeitiger Beibehaltung seines Erkenntnisinteresses das Bild von einer materialistischen »Umschmelzung« der frühen, metaphysischen Gedankenmasse (GB V, 95–100; BM, 218f).

Benjamins Bemühen um eine Einverleibung des historischen Materialismus in seinen eigenen Ansatz zeigt sich besonders deutlich bei seiner Herleitung des Fetischcharakters der Warenform. Das Interesse gilt hier weniger der von Marx im zweiten Kapitel des ersten Bandes des *Kapital* behandelten Identifizierung der Dinge mit ihrem Wert (GS V, 805)⁵ als der unheimlichen Beziehung zwischen der Reduzierung der Ware auf ihren Preis und ihrer gleichzeitigen Verlebendigung gegenüber den Menschen (GS V, 466). Marx' zentrale Einsicht, dass die Dinge als Waren anders erscheinen, als sie als Dinge waren, dokumentiert ein ausführliches Zitat Otto Rühles:

Sie Idie Ware! reiht sich, abgelöst vom Willen der Menschen, in eine geheimnisvolle Rangordnung ein, entwickelt oder verweigert Austauschfähigkeit, agiert nach eigenen Gesetzen als Schauspieler auf einer schemenhaften Bühne. In den Börsenberichten »steigt« Baumwolle, »stürzt« Kupfer, ist Mais »belebt«, Braunkohle »flau«, Weizen »zieht an« und Petroleum »entwickelt Tendenz«. Die Dinge haben sich verselbständigt, nehmen menschliches Gebahren an ... Die Ware hat sich in einen Götzen verwandelt, der, obwohl Erzeugnis menschlicher Hand, über den Menschen gebietet. (GS V, 245)⁶

Die *Passagenarbeit* leistet ihren Beitrag zu einer Archäologie der von Marx beschriebenen religiösen »Nebelwelt«, in der anstelle der Menschen der Tisch tanzt und die Ware spricht (MEW 23, 66f., 85ff.).⁷ Eben diese »theologischen Mucken«, den Zusammenhang zwischen einer Verlebendigung der Dinge und einer Verdinglichung der Menschen, hat Benjamin schon in den frühesten Entwürfen zur *Passagenarbeit* besonders hervorgehoben (GS V, 1044–1059).

Den Umschmelzungsprozess übersteht indes auch der Brennstoff selbst nicht unbeschadet. Anders als Marx mit seiner strikten Beschränkung auf die Ökonomie hat Benjamin mit seinem Fokus auf den »Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur« (GS V, 574) die im Begriff des Fetischcharakters der Warenform enthaltene Einsicht in die Wirksamkeit von Täuschungen auf die gesamte sozio-kulturelle Wirklichkeit der industrialisierten Moderne ausgedehnt. Benjamin geht davon aus, dass die ökonomischen Bedingungen des Unterbaus im

kulturellen Überbau so zum Ausdruck kommen, wie beim Schläfer ein übervoller Magen im Trauminhalt (trotz durchaus kausaler Bedingung) nicht seine Abspiegelung, sondern seinen Ausdruck findet (GS V, 495f.). Auf der Grundlage dieser Annahme impliziert für Benjamin der Begriff des Fetischcharakters, dass entscheidende Bereiche der modernen sozialen, also von Menschen geschaffenen Verhältnisse und Beziehungen gar nicht zugänglich für den Verstand und damit der Verfügung der Menschen entzogen sind. Das vor diesem Hintergrund erstaunlich reibungslose Funktionieren der sozio-ökonomischen Strukturen verdankt sich für Benjamin der täuschenden, zugleich aufhebenden und verklärenden Wirkung kollektiver »Wunschbilder« (GS V, 46f.).

Die materialistische Originalität dieses Ansatzes lässt sich durch einen Vergleich mit dem Motiv des »gesellschaftlichen Bandes« bei Jacques Derrida herausstellen:⁸ Auch für Derrida bleibt die sich selbst im Zeichen der Wissenschaft für rational und aufgeklärt haltende Moderne letztlich von bloßen Glaubens-Gewissheiten bestimmt, von Diskursen über Fragen der Offenbarung, in denen der Kernbereich der Theologie auszumachen ist. Das *gesellschaftliche Band* steht in dem von Derrida nicht erwähnten historischen Zusammenhang, dass nach dem Ende des absolutistischen Untertanen-Status der Menschen neue Bindungen notwendig wurden, nämlich horizontale soziale Beziehungen zwischen den Menschen. Während nun Derrida ein abstraktes Beschreibungsmuster der Vergesellschaftung anbietet, ist Benjamins *Passagenarbeit* als Ganze der Versuch, die konkrete Wirksamkeit *gesellschaftlicher Bänder* bei der historischen Etablierung dieser neuen, modernen sozialen Beziehungen zu problematisieren und zu kritisieren. Vom Warenangebot in Passagen und Kaufhäusern über Barrikadenkämpfe und Arbeiterelbstmorde, Weltausstellungen und Eisenbahnen, die Gasbeleuchtung und die Katakomben von Paris bis zur Dichtung Charles Baudelaires: Dinge, Phänomene, Werke und Orte wie diese (und noch unzählige andere) bezeugen für Benjamin das Wirken derjenigen »produktiven Performanz«,⁹ die jenseits aller Vernunft, und damit eben nach dem Muster der Religion, eine maßgebliche Alltags-Struktur der kapitalistischen Moderne ausmacht.

Im Gegensatz zu Derridas pragmatischer Beschreibung fordert Benjamins historischer Materialismus allerdings die Überwindung dieser konstitutiven Irrationalität. Daran lässt die im Konvolut »N: Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts« formulierte Zielstellung der *Passagenarbeit* keinen Zweifel zu: »Aller Boden mußte einmal von der Vernunft urbar gemacht werden, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19^{ten} Jahrhunderts hier geleistet werden.« (GS V, 571)

Die postulierte Frontstellung gegen das »Grauen [...], das aus der Tiefe des

Urwalds lockt« (GS V, 570f.) bezeichnet dabei eine Kontinuität zu früheren Ansätzen. Schon in dem 1921 entstandenen Essay *Zur Kritik der Gewalt* hat Benjamin die von Menschen gemeinsam produzierte, in einem mythischen »Umlauf« von Rechtssetzung und Rechtserhaltung aber ihnen gegenüber selbständige Gewalt des Rechts zurückgewiesen und eine »Entsetzung des Rechts« als Beginn einer messianischen Überwindung der Herrschaft des Mythos gefordert (GS II, 202).¹⁰ Eben dieses Moment fehlt bei Derrida, denn dessen Verwendung des Motivs des *gesellschaftlichen Bandes* impliziert (wie die Wirtschaftstheorie) stets vernünftig handelnde Individuen, die sich mithilfe von Religion auf eine Weise verbinden, die leider nicht zum Angebot der Vernunft gehört. Für Benjamin stellt hingegen, mit Karl Korsch, die Überzeugung von einer aus freien Individuen gebildeten Gesellschaft so lange eine bloße Illusion dar, wie sich im modernen Zusammenschluss der Menschen (noch) Spuren von »Unbewußtheit« finden.¹¹ Entsprechend insistiert er wie Marx darauf, dass der bestehende Zustand, in dem die vernunftjenseitig-religiöse Wirksamkeit des *gesellschaftlichen Bandes* das menschliche Wesen zum »ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse« (MEW 3, 6) reduziert, durch vernünftige horizontal-soziale Beziehungen zwischen emanzipierten, aufgeklärten, sich bewusst ihres Verstandes bedienenden Menschen ersetzt werden muss.

II.

Das Scheitern an einer Umsetzung dieses Anspruchs auf eine eigenständige politische Gestaltung ihrer sozialen Beziehungen durch die Menschen selbst begründet für Benjamin die Relevanz von Paris als »Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« (GS V, 45). Trotz der Revolutionsversuche von 1789, 1830, 1848 und 1871 blieben die sozial-ökonomischen Verhältnisse ihren Schöpfern, den handelnden Menschen gegenüber unveränderlich. Schon Buck-Morss hat darauf hingewiesen, dass dieser geschichtlich so fatale Missstand für Benjamin seinen Ausdruck in der Auffassung von einem Naturcharakter technischer Produkte findet (BM, 142–145).

Der bemerkenswerte Zusammenhang, dass bis zu dem von Künstlern scharf kritisierten Bau des Eiffelturms am Ende des 19. Jahrhunderts (GS V, 230) die neuen, synthetisch erzeugten Eisenkonstruktionen meist unter den alten, organischen Baustoffen wie Stein oder Holz verborgen wurden (GS V, 229), belegt für Benjamin, dass sich Verkehr und Industrie noch »im Stadium des Mythos« (GS V, 1031) befanden. Auf der Grundlage seines eigenwilligen Fokus auf den Ausdruck kann Benjamin Marx' Rede von den gefesselten Produktivkräften (MEW 13, 9) auch auf die kollektive Phantasie in Hinsicht auf soziale Bezie-

hungen übertragen (GS V, 46, 1224). Auf der Grundlage des Widerspruchs zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen wird dann das Potential der Technik zurückgehalten von der konventionellen Phantasie, die Neues nur als Fortsetzung des (doch gerade obsolet gewordenen) Alten wahrnehmen kann. Überfordert von den überraschend neuen Möglichkeiten, die Technik und Industrie ihnen plötzlich bieten, sprechen die Menschen ihren eigenen Erzeugnissen einen Naturcharakter zu, vergöttlichen damit aber, vom einzelnen Produkt bis zur gesamten Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung, zugleich ihre bloß menschlichen Schöpfungen und belegen diese mit dem Prädikat der substantiellen Unveränderlichkeit, das in der Vormoderne für die Natur als für Gottes Schöpfung reserviert gewesen war. Letztere, die organische Natur, wird hingegen vollkommen rücksichtslos ausgebeutet, da sie als »gratis da« (GS I, 699) gilt.

Bereits in dem 1921 entstandenen Fragment *Kapitalismus als Religion* hat Benjamin die moderne Selbstvergöttlichung der Menschen thematisiert. Der Topos der »gesteigerten Menschhaftigkeit« begründet seine Variante des modernen Motivs vom Tod Gottes und steht dafür ein, dass der nach dem Muster von Nietzsches Übermensch »durch den Himmel durchgewachsne, historische Mensch« (GS VI, 101) Gott ins Menschenschicksal einbezogen hat. Benjamin warnt vor den metaphysischen Folgen eines durch den Ausfall der Transzendenz entleerten Himmels, indem er düster einen kommenden »Weltzustand der Verzweiflung« (GS VI, 101) prognostiziert.¹² Er notiert aber auch bereits eine Textstelle (GS VI, 102), in der Georges Sorel anmerkt, dass die Auffassung vom Kapitalismus als Naturphänomen maßgeblich seine scheinbar alternativlose Fortexistenz sichert, indem sie der nachträglichen Legitimierung seiner ursprünglich durchaus gewaltsam erfolgten Durchsetzung dient.¹³ In der *Pas-sagenarbeit* steht die bereits geschehene Etablierung dieser ideologischen Tendenz zu einer »Naturalisierung«¹⁴ im Zentrum des Interesses: »Der Kapitalismus war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte.« (GS V, 494)

Im Motiv des Traumschlafs spricht Benjamin der kapitalistischen Moderne eine genuin mythische Qualität zu. Zwar behält der Mythos die konstitutive »Indifferenz« (GS I, 162) zur Wahrheit, die Benjamin ihm bereits im Aufsatz *Goethes Wahlverwandtschaften* zuerkannt hat, doch zugleich verliert er den Charakter einer Erzählung und wird zu einem Bestandteil der sozialen Verhältnisse. Die Neuheit der vom Traumschlaf reaktivierten mythischen Kräfte besteht in der sozialen Wirksamkeit über-rationaler Bindungen, des *gesellschaftlichen Bandes*, und damit in dem Phänomen, dass die Vergöttlichung der eigenen Produkte, bei gleichzeitiger Naturalisierung der Verhältnisse, eine

Ohnmacht der Menschen gegenüber den selbstgeschaffenen Bedingungen erzeugt und jeden Impuls zur Veränderung abschaltet.

Auf die Einsicht in diese Neuheit reagiert Benjamin mit einem entscheidenden Perspektivenwechsel: Wenn er in *Kapitalismus als Religion* den zur religiösen Praktik gewordenen Dauerzustand der »Orgien des Konsums«¹³ schildert, dann beschreibt er ebenfalls eine Traumwelt, verbleibt mit seiner Darstellung aber auf der Seite mentaler Strukturen, also der Nachfrage. Die *Passagenarbeit* hingegen untersucht mit der Dokumentation der theologisch strukturierten Waren-Wirklichkeit den Traumcharakter auf der Seite des Angebots, bei den Dingen und sogar den Orten selbst: »Passagen sind Häuser oder Gänge, welche keine Außenseite haben – wie der Traum.« (GS V, 513)

Erst die materiale Wendung bei der Darstellung der Traumwelt der Moderne erlaubt die kritische Erfassung der Passivität der Menschen gegenüber der von ihnen beständig reproduzierten Welt aus Dingen und Verhältnissen. Für Benjamin geht die opake Struktur der sozialen Wirklichkeit der Moderne entscheidend zurück auf das »undurchdringliche lautlose Nebelreich der Mode« (GS V, 113), das seine Wirkung gerade dadurch erzielt, dass es für den Verstand nicht zugänglich ist: »Die Mode schreibt das Ritual vor, nach dem der Fetisch Ware verehrt sein will.« (GS V, 51) Diese phantasmagorische Gestalt der von totaler Vermarktung geprägten modernen Warenwelt, die sowohl aus Dingen besteht wie auch aus Strategien, diese an die Frau und den Mann zu bringen, findet ihre nachhaltige Befestigung durch die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts omniprésente Reklame, die sich daran macht, »den Warencharakter der Dinge zu überblenden« (GS I, 671). Indem die Reklame den auf Waren reduzierten Gegenständen eine falsche, heuchlerische Aura injiziert, wird diesen der Weg in die Traumwelt der zu Konsumenten erniedrigten Menschen geebnet (BM, 227).

Einmal ins Nebelreich der Mode geraten, erscheint das permanent reproduzierte »Allerneueste« stets nur »im Medium des Ältesten, Gewesensten, Gewohntesten« (GS V, 112f). Auf diese Weise verhindern Mode und Reklame zuverlässig, dass wirklich Neues kommt, nämlich etwas Anderes als die Warengesellschaft. Insofern kennzeichnet gerade die archaische Repetitivität der Zeit das wahrhaft Moderne und Neuartige am industriellen Kapitalismus, wie umgekehrt auch Archaisches neuartig wird:

Es handelt sich nicht darum, daß »immer wieder dasselbe« geschieht (a fortiori ist hier nicht von ewiger Wiederkunft die Rede) sondern darum, daß das Gesicht der Welt, das übergroße Haupt, gerade in dem, was das Neueste ist, sich nie verändert, daß dieses »Neueste« in allen Stücken immer das nämliche bleibt. Das konstituiert die Ewigkeit der Hölle und die Neuerungslust des Sadisten. Die Totalität der Züge

zu bestimmen, in denen dies »Moderne« sich ausprägt, heißt die Hölle darstellen. (GS V, 1011)

In dieser schon Ende der zwanziger Jahre entstandenen Notiz weist Benjamin die Ewige Wiederkehr im engeren Sinne, also in Hinsicht auf die Ebene des Geschehens (noch) zurück. Stattdessen propagiert er eine gleichsam epistemologische Lesart, die dem bezeichnenden Umstand gerecht wird, dass ungeachtet aller unbestreitbaren ökonomischen und technischen Veränderungen im 19. Jahrhundert in der Wahrnehmung der Menschen dennoch Neues stets nur immer wieder als Altes erscheint. In dieser Befestigung der Gewöhnung an *alte* Muster liegt die entscheidende gesellschaftliche Wirkung des *neuen* Mythos Kapitalismus, die diesem seinen Charakter eines Traumzustands oder besser des Alptraums der Moderne verleiht. Da die Technik »zu früh gekommen« (GS V, 1044) ist, kann ihre Chance nicht genutzt werden, denn diese entfaltet sich erst, wenn die sozial-ökonomischen Verhältnisse ebenfalls erneuert worden wären. Erst dann, nach einer Überwindung der traditionellen Eigentumsstrukturen, wäre das Gesicht der Welt nicht mehr dasselbe und die Moderne nicht die Hölle.

Das theologische Motiv der Hölle führt direkt hinein in das historisch-materialistische und politische Zentrum der *Passagenarbeit*. Benjamins Feststellung: »Das Moderne, die Zeit der Hölle« (GS V, 1010), gründet auf der Einsicht, dass das Paradies erstmals möglich und zugleich unmöglich geworden ist (BM, 126f.). Weil in der Moderne die technischen Voraussetzungen zu seiner Realisierung vorhanden sind, ist das Paradies genau für diese moderne Zeit erzählt worden. Das ist der »historische Index«, der das ur-geschichtliche Bild vom Paradies in der industrialisierten Moderne erstmals »zur Lesbarkeit« kommen lässt (GS V, 577f.; BM, 291). Dass diese Möglichkeit nicht verwirklicht, sondern die alte, obsolet gewordene ungerechte Eigentums- und Herrschaftsordnung fortgesetzt wird, lässt die Moderne zur Hölle werden.

III.

Das Höllen-Motiv stammt aus den bereits 1927 begonnenen ersten Entwürfen zur *Passagenarbeit* (GS V, 991–1063). Das Fehlen dieses Motivs im Exposé von 1935 hat Adorno, wie eingangs erwähnt, in seinem *Hornberger Brief* scharf kritisiert, denn für ihn entzieht die Preisgabe des Höllen-Motivs demjenigen des ur-geschichtlichen Paradieses seine gegenwärtige Evidenz und Plausibilität (BW, 140ff.). Adorno warnt Benjamin vor einem Rückfall der Darstellung in Archaisches, der wie bei C.G. Jung oder Ludwig Klages eine »Unmittelbarkeit

des Urzustandes als Wahrheit« (BW, 142) erscheinen ließe, und fordert eine »Restitution der Theologie oder lieber eine Radikalisierung der Dialektik bis in den theologischen Glutkern hinein« (BW, 143).

Auf das Fehlen einer direkten Antwort Benjamins ist ebenfalls bereits eingangs hingewiesen worden. Eine indirekte Antwort bietet jedoch eine Reflexion, die Benjamin noch vor Juni 1935 aus den ersten Entwürfen in einer leicht veränderten Fassung in das Konvolut »N« des *Passagen*-Manuskripts übertragen hat:¹⁶

»Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts« – die hätte kein Interesse, wenn man es so versteht, daß im Bestand des neunzehnten Jahrhunderts urgeschichtliche Formen sollten wiedergefunden werden. Nur wo das neunzehnte Jahrhundert als originäre Form der Urgeschichte würde dargestellt werden, in einer Form also, in welcher sich die ganze Urgeschichte in solchen Bildern neu gruppiert, die im vergangenen Jahrhundert zuständig sind, hat der Begriff von einer Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts seinen Sinn. (GS V, 579)

Ganz entgegen Adornos Befürchtung geht es Benjamin nicht darum, wie Klages oder Jung urgeschichtliche Formen *im* 19. Jahrhundert aufzuspüren, sondern um die Verdeutlichung der urgeschichtlichen Form *des* 19. Jahrhunderts: die Aktualisierung des paradiesischen Motivs der klassenlosen Gesellschaft (GS V, 47). Adornos Kritik und seine Forderung nach einer Wiedereinsetzung der Theologie geht somit an Benjamins Ansatz vorbei, denn für diesen gelingt eine adäquate Erfassung des modern-urgeschichtlichen gesellschaftlichen Status quo nur einer theoretischen Konzeption, der eine Vergegenwärtigung der im 19. Jahrhundert relevanten urgeschichtlichen Bilder gelingt. Gefordert ist somit eine Theologie (oder Theorie), die dem urgeschichtlichen Zustand (oder der Praxis) der Moderne überhaupt gerecht werden kann. In diesem konzeptionellen Zusammenhang hat Benjamin, so die These der vorliegenden Ausführungen, das Paradies-Paradox aktualisiert und gerade dadurch erst plausibel inszeniert, dass er es an die spezifisch moderne Weltauffassung anpasst und aus seiner Bindung an das traditionelle Höllen-Motiv löst.

Schließlich enthält das überlieferte Motiv der Hölle in seinem gespannten Gegensatz zu dem des Paradieses den im Monotheismus zentralen konstitutiven Gehalt der Infralapsarität als Antrieb, Auslöser und Bedingung der Möglichkeit traditioneller Heilsgeschichte. Auf diese Weise, als offene theologische Struktur, war die Hölle relevant in der tief-gläubigen Welt des Barock, deren extreme infralapsarische Gespanntheit Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* eindrucksvoll anhand der Allegorie verdeutlicht hat. Dem barocken Allegoriker mit seinem Überschuss an Subjektivität tritt in der gesell-

schaftlichen Wirklichkeit »das Hohngelächter der Hölle« (GS I, 401) entgegen; aber er erwacht »in Gottes Welt« (GS I, 406), im Paradies.¹⁷ In der Moderne fehlt diese Möglichkeit zu einem (wie immer auch treulosen) allegorischen Überspringen von der hoffnungslosen Welt der Dinge zur Auferstehung.¹⁸ Stattdessen erscheint nun die materielle Welt (im Status des modischen immergleichen Neuen) als solche völlig ausweglos. In den Worten Benjamins: »Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.« (GS I, 660)

Die Allegorie ist deswegen nicht etwa preiszugeben; stattdessen bildet sie die »Armatur der Moderne« (GS I, 681). Die »Spuren des Ingrimms« (GS I, 671), die für Benjamin die moderne Allegorie Baudelaires im Gegensatz zur barocken aufweist, bezeugen nämlich einen entscheidenden Perspektivwechsel als Reaktion auf den Ausfall infralapsarischer Spannung. Indem die moderne Allegorie Baudelaires die Leiche nicht mehr nur von außen, sondern auch von innen sieht (GS V, 415; GS I, 684), stellt sie zugleich ihr eigenes Problem dar: Der Wegfall der Hinsicht auf Paradies und Auferstehung liefert die Menschen ausweglos an die eigene Vergänglichkeit aus und damit aber an eine Welt, in der die von ihnen selbst gemachten Dinge und Verhältnisse als eigenständig und unkontrollierbar erscheinen, wenn nicht gar als übermächtig und bedrohlich.

Für Benjamin besteht hier eine »Antithese zwischen Allegorie und Mythos«, und er hält entsprechend fest: »Baudelaire dankt es dem Genius der Allegorie, wenn er dem Abgrund des Mythos, der seinen Weg ständig begleitete, nicht anheimfiel.« (GS V, 344) Der Gegner der Allegorie ist dann allerdings nicht wie im Barock die antik-heidnische Bilderwelt, sondern eben der *neue* Mythos, der im Traumschlaf-Zustand des Kapitalismus zum Bestandteil der sozialen Verhältnisse geworden ist. Die Allegorie Baudelaires verdeutlicht innerhalb der nur scheinbar rationalen urgeschichtlichen Welt der Moderne die alltägliche Wirksamkeit verborgener Wahrnehmungs-Strukturen, die in ihrer Irrationalität theologisch geprägt sind, aber ganz ohne die traditionelle infralapsarische Spannung von Paradies und Hölle auskommen und sich mithin auch nur einer urgeschichtlich-modern erneuerten Theologie erschließen.

Für eine solchermaßen veränderte Theologie erlangen in der modernen Welt, in der von Menschen geschaffene Dinge das Leben der Menschen bedingen und die monotheistische Erlösungs-Religion ihre unmittelbar-alltägliche Deutungs-Relevanz verloren hat, antike Referenzräume überraschend aktuelle Bedeutung. Von Benjamin im Abschnitt »C: antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris« versammelte chthonische Motive wie das der Schwelle, des (Sieges-)Tores und der Grenze, des Abstiegs in die Unter-

welt, des Kellers, der Katakomben, aber auch der Kanalisation oder der Métro (GS V, 133–155) bezeugen dann nicht nur ein geographisches Nachleben des Längst-Vergangenen.¹⁹ Vielmehr offenbart sich in ihnen auch die Auslieferung der modernen Menschen an einen Kosmos von urgeschichtlichen Bedeutungen, die selbst fetischistisch vergöttlicht, nämlich ihren Produzenten gegenüber verselbständigt worden sind und als undurchschaute Wunschbilder im Alltagsleben fortwirken.²⁰

Auf diese Weise sind im 19. Jahrhundert *neue* kapitalistische Mythen wie Wachstum, Profit und Schulden nicht bloß neue Erzählungen, sondern generieren einen heillos gespenstischen *ur-alten* Zustand, so dass die Moderne mit dem Ausfall jeder infralapsarischen Spannung erscheint wie eine gleichsam prälapsarische Welt vor der Etablierung des ethisch rigorosen Monotheismus. Diesen Zusammenhang präsentiert Benjamin in seinem Aufsatz zu Johann Jakob Bachofen.²¹ Der Clou dieses etwa zeitgleich mit dem Exposé von 1935 entstandenen Textes liegt in der Betonung der Kompatibilität eines prälapsarischen Moments mit der Moderne: Das andere Bild der Ur-Geschichte, das der Schweizer Altertumsforscher mit seinem *Mutterrecht* seinen Zeitgenossen im Widerspruch zu geläufigen Vorstellungen über die Ursprünge von Gesellschaft und Religion präsentiert (GS II, 220), entspricht genau dem Ausfall der heilsgeschichtlich-infralapsarischen Spannung, in dem das urgeschichtlich-moderne Moment in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts besteht. Dieselbe Diagnose einer ur-geschichtlichen Form des 19. Jahrhunderts hat für Benjamin auch der begeisterte Bachofen-Leser Franz Kafka seiner eigenen Gegenwart gestellt, indem er den theologisch-heilsgeschichtlichen Bezugspunkt des verlorenen Paradieses mit dem anthropologisch-urgeschichtlichen Paradigma der »Sumpfwelt« (GS II, 428, 1192) überblendet.²² Auf dieser Grundlage kommt Benjamin im 1934 veröffentlichten Kafka-Aufsatz zu der Einsicht, dass die »hetärische ›Sumpfwelt‹ des Schicksals« keine Chance mehr auf eine »Befreiung vom natürlichen Leben« zulässt.²³ Und in einer Vorstudie zum selben Text notiert er: »Schamlosigkeit der Sumpfwelt. Ihre Macht liegt in ihrer Vergessenheit.« (GS II, 1213)

Den paradoxen Befund, dass die Sumpfwelt ihre Präsenz in der Moderne gerade ihrer Vergessenheit verdankt,²⁴ hat Benjamin besonders hervorgehoben: »Daß diese Stufe vergessen ist, besagt nicht, daß sie in die Gegenwart nicht hineinragt. Vielmehr: gegenwärtig ist sie durch diese Vergessenheit.« (GS II, 428) Benjamin räumt allerdings ein, dass diese Erfahrung »tiefer geht als die des Durchschnittsbürgers, trifft auf sie auf« (GS II, 428).

Die Sumpfwelt-Diagnose ist demnach keine Literatur-Interpretation sondern Gesellschafts-Kritik. Wenn Benjamin festhält, dass dem *Durchschnitts-*

bürger gar nicht bewusst ist, dass die vergessene prälapsarisch theologische Struktur der Moderne deren Sumpfwelt-Charakter alltäglich reproduziert, dann beschreibt er denselben Mechanismus, der in Marx' Nebelwelt regiert. Die Sumpfwelt, in der einfache Sachen unförmig geworden sind, ist die Welt von Odradek.²⁵ Die von Kafka in der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* skizzierte Zwirnspeule, die aufrecht stehen, sich fortbewegen und sogar in einfachen Sätzen sprechen kann,²⁶ repräsentiert die »Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt« (GS II, 431).

Diese Entstellung ist eine unkontrollierbare Nebenwirkung der als Fetischcharakter der Warenform beschriebenen Verlebendigung der Dinge in der modernen, komplett von den Menschen geschaffenen *neuen* (oder: zweiten) Natur der Moderne und hat ihren Gegenpol in einer Verdinglichung der Menschen. Ganz in diesem Sinne postuliert Benjamin 1938/39 im Briefwechsel mit Adorno nicht nur die Möglichkeit einer »Einfühlung in den Tauschwert der Ware« (GS V, 488), sondern auch eine Verselbständigung der Ware gegenüber dem Konsumenten. Die Rede von der »Wareseele« (GS V, 466; GB VI, 183), in die der Kunde sich einfühlt, impliziert schließlich eine Verlebendigung des Produkts, die darauf zurückgeht, dass das Ding als Ware zugleich zum Projektionsfeld einer schillernden Vielfalt unterschiedlichster Bedeutungen geworden ist und von sich aus flexibel auf unterschiedlichste Bedürfnisse zu reagieren scheint (GS I, 588).²⁷ Dem Kunden selbst ist dieser Vorgang einer Verlebendigung indes gar nicht bewusst. Vielmehr erscheint der »Selbstbeobachtung oder inneren Erfahrung« der Gegenstand durchaus als »anorganische Materie« (GB VI, 190).

In der Sumpfwelt sind weder Dinge noch Menschen, was sie scheinen. Diesen Eindruck hat zeitgenössisch die Schauerliteratur von Edgar Allan Poe über Mary Wollstonecraft-Shelley bis zu E.T.A. Hoffmann erfindungsreich variiert. Benjamin interessiert sich allerdings weniger für literarische Diskurse als für eben die alltäglichen Täuschungen, die für ihn am deutlichsten sichtbar werden an der Prostituierten, der käuflichen Frau, die ihm als zugleich Ware und Verkäuferin leibhaftig die »Dialektik der Warenproduktion im Hochkapitalismus« (GS V, 417; BM 235 ff.) verkörpert. Dabei, so Benjamin, »erscheint die Frau nicht nur als Ware sondern im prägnantesten Sinne als Massenartikel« (GS V, 437). Indem nämlich die vom »Werk der Schminke« (GS V, 437) bezeugte Professionalisierung eine zunehmende Ununterscheidbarkeit erzeugt, wird auch an lebendigen Menschen deutlich, wie die neuen, massenhaften Herstellungsverfahren zu zahllosen Imitationen führen, in denen der Schein sich in der Ware niederschlägt (GS V, 436). Diese durch die Erniedrigung zur Ware bewirkte Austauschbarkeit betrifft allerdings alle Menschen, die zur Re-

produktion ihrer physischen Existenz, ihres *bloßen Lebens*, sich selbst als Ware Arbeitskraft verkaufen müssen.

Für Benjamin liegt in dieser Einsicht in die massenhafte Entfremdung der Menschen in der Moderne die »einzigartige Bedeutung Baudelaires« (GS V, 405). Schließlich bewirken die neuen, zum Bestandteil der Wahrnehmung gewordenen Mythen ja gerade, dass diese ungeheuren Entstellungen der Menschen im modernen Alltag in aller Regel geflissentlich übersehen und damit alltäglich *vergessen* werden. Dieser ungeheuren Dimension des Vergessens tritt Baudelaires Allegorie entgegen, indem sie anhand der gesellschaftlich marginalisierten Gruppe der Prostituierten die modernen Entstellungen plötzlich grell augenscheinlich werden lässt. Diese Wirkung der Allegorie als »Antidoton gegen den Mythos« (GS I, 677) und mithin gegen die Vergessenheit der Präsenz der Sumpfwelt verdeutlicht Benjamin in einem Eintrag der *Passagenarbeit* anhand eines längeren Zitats aus einem Text Adornos über Alban Berg:

»Wie für Baudelaire aber wurde für ihn der käufliche Blick einer aus der Vorwelt. Der Bogenlampen-Mond der großen Stadt scheint ihm aus dem hetärischen Zeitalter. Er braucht ihn, dem See gleich, nur zu spiegeln und das Banale offenbart sich als das lange Gewesene: die Ware des neunzehnten Jahrhunderts gibt ihr mythisches Tabu preis.« (GS V, 344)²⁸

IV.

Anders als Künstler wie Berg oder Baudelaire ist es dem *Durchschnittsbürger* verwehrt, seinen Blick auch nur einmal über den Rand der Sumpfwelt hinaus zu erheben, so dass er sein Dasein ganz im Bann des Fetischs Ware fristet. Diese Sumpfwelt-Diagnose hat Auswirkungen auf die Behandlung der ethischen Frage nach Verantwortung und Schuld. Im Fragment *Kapitalismus als Religion* war noch die Rede von einem »ungeheuren Schuldbewusstsein, das sich nicht zu entschülden weiß« (GS VI, 100f.), so dass schließlich Gott selbst in die Verschuldung mit einbegriffen wird. Diese Darstellung entspricht ganz dem infralapsarischen Setting. In der *Passagenarbeit* und ihrem Umfeld wird hingegen Schuld nicht mehr metaphysisch behandelt, sondern gesellschaftlich. Entsprechend dem prälapsarischen Setting geht es bei Schuld nun um die »Selbstverherrlichung des Subjekts, die jede Besinnung auf die schuldhaftige Verfassung seines eigenen menschlichen Wesens ausschließt.«²⁹ Diese neue »zweite« Schuld der Schuldvergessenheit³⁰ besteht nicht mehr gegen Gott, sondern zwischen den Menschen: »als Auflösung der Kooperation, Zunahme von Entfremdung«.³¹

Entgegen der Befürchtung Adornos hat Benjamin den »theologischen Glutkern« (BW, 143) nicht etwa erlöschen lassen. Wohl aber hat er seinen Wirksamkeitsbereich verschoben von einer spitzfindig-subtilen dialektischen Theorie zur handfest-plumpen Dialektik der Sumpfwelt-Praxis, in der nicht mehr die Sehnsucht nach Erlösung oder die Überzeugung von der Notwendigkeit einer besseren Welt in den Menschen glüht. Vielmehr brennen die meisten Menschen lichterloh für eine permanente Feier des Kultus des Kapitalismus qua Profit, Konsum und Schulden.

Durch die Beschreibung der Moderne als Sumpfwelt leistet Benjamin eine materialistische Aktualisierung im Frühwerk, etwa in dem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (GS II, 147–157), transzendental-abstrakt behandelte theologischer Gehalte, die auf diese Weise eine ganz neue negative Qualität erhalten. Darauf hat Buck-Morss hingewiesen: »Der Sündenfall, durch den die Natur den Menschen entfremdet wird, kennzeichnet genau die Warenproduktion in ihrer historischen Besonderheit – so viel geht auch aus den frühen Texten von Marx hervor.« (BM, 291) Wenn sich in der von abstrakter Arbeit bestimmten modernen Produktionsweise der Verlust der Unmittelbarkeit der paradiesischen adamitischen Namenssprache in einem nur noch mittelbaren Verhältnis zwischen Mensch und Welt aktualisiert (BM, 292), dann ist der Sündenfall selbst den Menschen gar nicht mehr als verwerflich präsent, sondern zu einem unbekümmert gelebten und permanent reproduzierten Bestandteil ihrer Alltagswelt geworden. Der moderne Mensch ist dann insofern in eine prälapsarische Welt zurückgefallen, als er bedenkenlos hinnimmt, einer zwar selbst geschaffenen, aber letztlich bedrohlich, wenn nicht feindlich erscheinenden Umwelt ausgeliefert zu sein, so dass ein kompletter Ausfall der Ethik, ja deren Verrat an den Mythos erfolgt. Die moderne Sumpfwelt verfällt der Schamlosigkeit, weil in ihr das *bloße Leben*, und damit Unfreiheit, Verblendung und Entfremdung als vermeintliches Schicksal erscheinen.

In der *Kritik der Gewalt* hat Benjamin diesem Moment des »bloßen Lebens« noch das messianische Potential des »Lebendigen« entgegengehalten (GS II, 200f).³² In späteren Schriften wird diese entelechetische Hoffnung nicht mehr repliziert. Vielmehr identifiziert Benjamin bereits Ende der zwanziger Jahre in der totalen Hingabe ans Schicksal die »sündigste, die sträflichste Wonne« (GS V, 1056f.) des Spielers und bescheinigt in einem Brief an Adorno im Dezember 1938 dem Verhaltensmuster des Hasardspiels, als Grundmuster der Börsenspekulation, die Verbreitung der »Einführung in den Tauschwert« (GB VI, 190) und damit die ethische Indifferenz und Passivität maßgeblich befördert zu haben.³³ Da diese Verfehlung nichts weniger betrifft als den Verrat

der technisch möglichen gesellschaftlichen Emanzipation an den neuen Mythos des Kapitalismus, liegt auch ihr kein diskret-metaphysischer, sondern ein handfest-materialistischer Gehalt zugrunde. Das verdeutlicht eine berühmte Feststellung Benjamins: »Solange es noch einen Bettler gibt, solange gibt es noch Mythos.« (GS V, 505) Die schulterzuckende Hinnahme des ökonomisch überhaupt nicht mehr notwendigen Vorhandenseins von Bettlern bringt unübersehbar den neuen *zweiten* sündhaften Charakter der Moderne zum Ausdruck und führt auf die materielle Seite der Schamlosigkeit der modernen Sumpfwelt. Wenn der Text vom Paradies exklusiv für das industrialisierte 19. Jahrhundert geschrieben wurde, dann sind seine konkreten Adressaten die Privat-Eigentümer von Produktionsmitteln und ihre couponschneidenden Profiteure. Anders gesagt: Die Bourgeoisie ist es, die sich im Text vom Paradies als »gemeint« (GS I, 695) erkennen muss, damit das wahre Bild der Vergangenheit in der Gegenwart festgehalten werden kann.

Diesen Klassencharakter der modernen Schuld hat Benjamin besonders stark akzentuiert, indem er das Ausbleiben der erstmals technisch möglichen Realisierung des Paradieses mit der wiederholten ausdrücklichen Identifizierung des Bürgertums mit dem »Traumkollektiv« (GS V, 491, 493f., 571, 580, 1033) auf die antagonistische Klassenstruktur der kapitalistischen Ökonomie zurückführt. Indem Benjamin auf diese Weise »den Schein der Masse durch die Realität der Klasse« (GS V, 469) zerstreut, widerlegt er Adornos Befürchtung, dass nach dem Muster C.G. Jungs eine Verwendung der Kategorie des Kollektivbewusstseins unausweichlich zu einer Ablenkung »von der wahren Objektivität und ihrem Korrelat, nämlich der entfremdeten Subjektivität« (BW 141f.) führen müsse. Eben diese »wahre« Wirklichkeit wird bei Benjamin nämlich als wünschenswert konkrete Klassenfrage behandelt: Weil die Produkte und die Möglichkeiten der Technik in der Moderne zu Waren und damit zum Besitz einer bestimmten Klasse geworden sind, erfolgt statt der Realisierung des Paradieses für alle (bis heute) lediglich die Privatisierung der immer größeren Profite durch das Bürgertum (BM, 153).

Benjamin erfasst den Klassencharakter der kapitalistischen Ökonomie (mit Marx) in ihrer »Zweideutigkeit«, die für ihn daran sichtbar wird, dass Maschinen »die Ausbeutung verschärfen statt das menschliche Los zu erleichtern« (GS V, 499). Schon in der *Einbahnstraße* hat er diesen Zusammenhang festgehalten, indem er nicht nur auf die »Profitgier der herrschenden Klasse« (GS IV, 146ff.) hinweist, sondern auch auf die geläufige Verwechslung der Fortschritte der Technik mit einem Fortschritt der Gesellschaft. Und in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* führt er an, dass der Gebrauch der Technik stets gemäß der herrschenden Eigentumsordnung erfolgt (GS I,

468, 507; GS VII.1, 383). Entsprechend resümiert Benjamin im zweiten *Exposé* von 1939: »Le siècle nà pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau. [Das Jahrhundert hat es nicht vermocht, auf die neuen technischen Möglichkeiten mit einer neuen Gesellschaftsordnung zu antworten.]« (GS V, 76)

Auch in der *Passagenarbeit* bildet die Offenlegung dieser Zusammenhänge ein zentrales Thema. Benjamin erfasst die materielle Grundlage der Schamlosigkeit der Sumpfwelt anhand des Rückzugs der Bürger aus der Öffentlichkeit in die »Gemütlichkeit« (GS V, 431 f.) heimlicher Privatbereiche. Über dieses typisch bourgeoise Bedürfnis, im Privaten eine Zuflucht vor dem Politischen zu finden, hat er bereits in der *Einbahnstraße* ein vernichtendes Urteil gefällt: »Politisches Bekenntnis, Finanzlage, Religion – das alles will sich verkriechen, und die Familie ist der morsche, finstere Bau, in dessen Verschlügen und Winkeln die schäbigsten Instinkte sich festgesetzt haben.« (GS IV, 144) Schließlich reproduziert eben diese Rückzugs-Bewegung beständig die schamlose Sumpfwelt als einen Zustand, in dem die Gesellschaft »unter dem Gewicht ihrer eigenen Erzeugnisse in einen Dämmerungsbereich aus Traum und Mythos versunken ist.« (BM, 267)

Den »Abdruck« dieser Sumpfwelt-Diagnose in der *Passagenarbeit* belegt das Motiv vom Bürger im »Gehäuse« (GS V, 1035), den Benjamin in dem 1931 entstandenen Aufsatz *Der destruktive Charakter* so treffend als »der Etui-Mensch« (GS IV, 397 f.; GS I, 671) bezeichnet hat. Für Benjamin steht der moderne Höhlen-Bewohner (GS V, 286) freilich Modell für eine historisch-konkrete Diagnose des 19. Jahrhunderts und beschreibt kein abstrakt- oder überzeitlich-menschliches Verhalten an sich.³⁴ Da das Motiv der »Aushöhlung« (GS V, 440) Benjamin als Ausdruck der von der »Einfühlung in die Wareenseele« (GS V, 466) beförderten für das 19. Jahrhundert so typischen Selbstentfremdung gilt (BM, 233), bezeichnen Motive wie der Hohlraum, die Grotte oder das Aquarium die Präsenz der Sumpfwelt in der Moderne und müssen – mit Benjamin – auch einer historisch-politischen Bewertung unterzogen werden.

Zu eben diesem Zweck hat Benjamin dem eigentümlichen Habitat der Sumpfwelt eine eigene ethnologische Studie gewidmet, begibt sich aber zum Zwecke der Feldforschung nicht in fremde entfernte Räume, sondern in die entfernte Zeit seiner eigenen *Berliner Kindheit um 1900*, die schon wegen der Betrachtung aus einer Distanz von gut drei Jahrzehnten heraus nur noch fremd erscheinen kann. Zudem werden das Kind und sein erwachsener Betrachter trotz ihrer personalen Identität dadurch unüberbrückbar voneinander getrennt, dass jeder, der einmal Gehen gelernt hat, das Gehen nicht mehr lernen kann (GS IV, 267).

Benjamins bekannte Prämisse, nach der ein für Kinder spezifisches die Welt verstellendes Missverstehen Wege ins Innere der vom Vergessen entstellten Welt weisen kann (GS IV, 260f.), findet ihre weniger bekannte Grenze im Klassencharakter der Wilhelminischen Gesellschaft. So hält er ausdrücklich fest, dass seine Darstellung nur solche Großbürger-Kinder betrifft, die wie er selbst im »Quartier Besitzender« (GS IV, 287) eingeschlossen lebten – und nicht umhinkamen, Arme zynisch als »Reiche, nur ohne Geld«³⁵ wahrzunehmen. Die Grundlage aber dafür, dass selbst das hochbegabte sensible Kind bei aller Originalität seiner Wahrnehmung aus dem Klassenstatus des Bürgertums als endemischer Mikrokosmos nicht herauskonnte, liefert die schamlose moralische Verfassung der Eltern, bei denen Ideale ebenso unbenutzt abseits stehen wie das gute Geschirr im Buffetschrank.³⁶

Diese in Hinsicht auf das Sumpfwelt-Topos entscheidenden Aussagen finden sich in Manuskript-Fassungen, die wohl Ende des Jahres 1934 abgeschlossen waren, und damit genau in dem Zeitraum, in dem Benjamin das infralapsarische Setting mit dem Motiv der Moderne als Hölle preisgegeben hat. Im Vordergrund steht stattdessen die Einsicht, dass der Rückzug der Bürger ins Private seine Kehrseite in einer Preisgabe aller politischen oder historischen Emanzipations-Ansprüche hat.

Wenn bei dieser Lesart Benjamins nachträgliche Distanzierung von der Ausklammerung sozial-politischer Fragen bei den Eltern zentral steht, erscheint als Thema der *Berliner Kindheit* nicht (nur) »das Rätselhafte unter der Oberfläche alltäglicher Orte, Dinge und Worte« und der Text insgesamt nicht (nur) als »Ausdruck einer tiefen Sehnsucht nach der Kindheit« und »ihrer Uneinholbarkeit«.³⁷ Vielmehr leisten die kurzen, von Benjamin immer wieder neu arrangierten Stücke (auch) Kritik am Fetisch-Bann der Sumpfwelt, der das Bürgertum in einem Zustand ethischer Indifferenz verharren lässt und vom guten Handeln für das Paradies abhält. Diese Ausrichtung hat Benjamin selbst nahegelegt, indem er die *Berliner Kindheit* als alternative Darstellung auch in der *Passagenarbeit* behandelte Zusammenhänge bezeichnet. In seiner Antwort auf Adornos Kritik am Exposé von 1935 bestimmt er zu ihrem spezifischen Thema »[d]ie Urgeschichte des 19^{ten} Jahrhunderts, die im Blick des auf seiner Schwelle spielenden Kindes sich spiegelt« (GB V, 144). Dieses »ganz anderell Gesicht« tritt dem Leser am Ausgang der Betrachtungen in der Gestalt des »bucklicht Männleins« entgegen (GS IV, 302ff.; GS VII, 429f.).³⁸ Der Verwandte Odradeks, der noch ganz direkt vor die Kinder hintritt und sie offen anspricht, für die Erwachsenen hingegen nur mehr im Augenwinkel flüchtig als Ärgernis zu erahnen ist, soll die schamlosen Bürger am Ende des Textes verstören und wachrütteln.

V.

Ein Gegenbild zu dieser noch gegenwärtig fest etablierten bürgerlichen Schamlosigkeit liefert Benjamin der »Berufsrevolutionär« (GS V, 428) Louis Auguste Blanqui, der zeitlebens so erbittert wie erfolglos für den gewaltsamen Umsturz der bestehenden Ordnung gekämpft hat. Marx' bekannter Abwertung Blanquis zum »Offizier der Insurrektion« und »Alchimisten der Revolution« (MEW 7, 273) schließt Benjamin sich ausdrücklich nicht an. Stattdessen spricht er Blanqui politischem Handeln exklusiv eine von Baudelaire ansonsten der Welt vergeblich abverlangte Qualität zu: »Blanquis Tat ist die Schwester von Baudelaires Traum gewesen.« (GS I, 604)³⁹

Diese Einschätzung im Schlussabschnitt von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* erhellt, wie Benjamin Blanqui in den Zusammenhang der Baudelaire-Interpretation der *Passagenarbeit* eingefügt hat:⁴⁰ Die Verbindung zwischen beiden liefert ihre »verbissene Wut« und »der terroristische Wunschtraum« (GS I, 516). Der Tenor dieser Interpretation kommt erneut in der zwölften der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* zum Ausdruck, denn die dort getroffene Feststellung, der Sozialdemokratie sei es gelungen, die Erinnerung an Blanqui binnen drei Jahrzehnten fast vollständig auszulöschen (GS I, 700), rekuriert auf das bei diesem noch klar vorhandene Bewusstsein von der eigenen Gegenwart als eines schon schamlos falschen, nämlich »zerstörungswürdigen« (GS I, 1244) Zustands. Blanqui beweist, dass es einem Angehörigen der Bourgeoisie sehr wohl gelingen kann, das 19. Jahrhundert als Urgeschichte zu lesen und sich im Text vom Paradies als gemeint zu erkennen. Für Benjamin hat er in der in seinem letzten Kerker verfassten Schrift *L'éternité par les astres* mit atemberaubend radikaler Konsequenz das ideologische Muster der Naturalisierung zu einer kosmologischen Dimension ausgedehnt, so dass die bestehende Welt in ihrer absoluten Ausweglosigkeit nur noch ganz unmittelbar als Hölle erscheinen konnte (GS V, 169f.).⁴¹

Einen Beleg für diese Deutung Benjamins liefert seine Beurteilung von Blanquis »Weltansicht« in einem Brief an Max Horkheimer vom 6. Januar 1938: »Sofern die Hölle ein theologischer Gegenstand ist, kann man sie [Blanquis Weltsicht] in der Tat eine theologische nennen.« (GS V, 169; GB VI, 9f.) Da es kaum vorstellbar erscheint, die Hölle als nicht-theologischen Gegenstand zu denken, betrifft Benjamins Zweifel wohl eher die Kompatibilität von Blanquis Hölle ohne Jenseits mit der traditionellen infralapsarisch-heilsgeschichtlichen Theologie. Blanquis Hölle entspricht stattdessen Benjamins prä-lapsarischer Sumpfwelt-Theologie, die ihren adäquaten Ausdruck in einem im Konvolut »N« festgehaltenen Strindberg-Zitat findet: »Die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde – sondern dieses Leben hier.« (GS V, 592)

Schon die häufigen Bezugnahmen auf Blanqui im 1939 verfassten zweiten Exposé *Paris, Capitale du XIX^{te} Siècle* verdeutlichen seine zweifellos große Bedeutung für Benjamin.⁴² Entscheidend für dessen außerordentliche Begeisterung über seinen »seltsamen Fund« (GB VI, 9) war aber wohl insbesondere der glückliche Umstand, dass mit Blanqui das 19. Jahrhundert selbst Benjamins Sumpfwelt-These über eben dieses bestätigt, denn anders als seine tieftraum schlafenden Zeitgenossen weist Blanqui bereits seiner eigenen Gegenwart einen von jeglichen heilsgeschichtlichen Kompensations-Möglichkeiten abgesperrten unausweichlichen Höllen-Status zu.⁴³

Die Entdeckung dieses Motivs bei Blanqui hat Benjamin in seine Baudelaire-Deutung eingehen lassen. So findet sich in dem 1938 fertiggestellten Aufsatz *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* nicht nur die Behauptung eines engen Zusammenhangs zwischen dem geheimniskrämerischen Berufsverschwörer und dem rätselkrämerischen Allegoriker (GS I, 519), sondern auch die Auffassung von einer Vorbildfunktion Blanquis für Baudelaires »Satanismus« (GS I, 524ff.). Ein Jahr später bilden in *Über einige Motive bei Baudelaire* der Topos der Hölle und der des Hasardspiels zusammen das Grundmuster der Ewigen Wiederkehr, denn höllisch ist der Zwang des ständigen Neubeginns und die Unmöglichkeit von Vollendung (GS I, 635f.).

Auf die Entschärfung der Sprengkraft dieses Gedankens durch eine epistemologische Lesart in früheren Aufzeichnungen Benjamins ist bereits hingewiesen worden. Erst mit Blanqui erfolgt nun eine ontologische Lesart, die zum einen dessen Lehre selbst betrifft, nach der in unzähligen Parallel-Welten von jedem Menschen unzählige Doppelgänger existieren.⁴⁴ Zum anderen bezeugt für Benjamin diese naiv-realistische Fassung der Ewigen Wiederkehr die Außerkraftsetzung der infralapsarischen Heilsgeschichte in der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts. Und diese Einsicht wird nicht etwa als diskursiver Paradigmen-Wechsel hübsch akademisiert und dadurch politisch entwertet, sondern mustergültig historisch-materialistisch hergeleitet: Benjamin sieht im etwa zeitgleichen Aufkommen der Lehre von der Ewigen Wiederkehr bei Baudelaire, Blanqui und Nietzsche eine Reaktion auf ökonomische und politische Verhältnisse, die geprägt sind von Wiederholung und von Immer-Gleichem (GS V, 168–178; GS I, 673, 1153).⁴⁵

Die Einsicht in die Kompatibilität der Sumpfwelt-Moderne mit Blanquis Hölle nimmt ungeachtet der von ihr bewirkten *neuen* Ausrichtung der Fragment-Sammlung das *alte* Thema der Kennzeichnung der in ihrer spielerischen Beförderung von Entfremdung, Verdinglichung und Warenfetischismus verheerenden modernen Funktion der Mode und ihrer willigen Erfüllungsgehilfin der Reklame auf. Im Exposé von 1935 bescheinigt Benjamin der kapitalistischen

Warenwirtschaft die beständige Reproduktion der bloßen Phantasmagorie des (modischen) Neuen. Für ihn bildet dieses paradoxe Prinzip, nach dem Neues als Altes und zugleich Immer-Gleiches erscheint (GS V, 47), die »Quintessenz des falschen Bewußtseins, dessen nimmermüde Agentin die Mode ist« (GS V, 55). Eben hier setzt die Neuausrichtung nach 1937 an: In dem Rhythmus, den die Mode der Wirklichkeit der traumschlafenden Moderne aufprägt und der dem der Massenproduktion entspricht, sieht Benjamin nun eine adäquate Verkörperung für den Sinn des »Immerwiedergleichen« (GS V, 417; GS I, 680).

Die durch die Mode permanent beförderte »ewige Wiederkehr des Neuen« (GS I, 677) verleiht dem Triumph der prälapsarischen Wahrnehmung über die infralapsarische Heilsgeschichte im 19. Jahrhundert ihren sozial-politischen Sitz im Leben. In einer ironischen oder eher höllischen Bekräftigung des Historischen Materialismus findet in der geschlossenen Immanenz einer Welt, die selbst ihre eigene Wahrnehmung bestimmt, die Wiederholung als Struktur des Alltags ihren affirmativen Ausdruck in der Lehre von der Ewigen Wiederkehr als »true temporal formula of commodity fetishism«. ⁴⁶ Zugleich kommt für Benjamin der Ewigen Wiederkehr ihr besonderer »Glanz« (GS V, 429f.) als kompensatorisches Moment zu: Da angesichts der beschleunigten Abfolge von ökonomischen Krisen mit der Wiederkehr gesicherter Verhältnisse nur noch im Status der Ewigkeit zu rechnen war, funktionierte der durch den beschleunigten sozialen und technischen Wandel beförderte Erfahrungs- und Traditionsverlust als Entwertung alltäglicher Gewohnheiten und offenbarte erste Risse in der bis dahin vermeintlich glatten und harmonischen zeitlichen Fassade des Kapitalismus, wie sie die moderne Großstadt repräsentiert. ⁴⁷

Die in der *Passagenarbeit* versammelten Belege konfrontieren den modernen Fortschritts-Optimismus mit der im Gedanken der Ewigen Wiederkehr verkörperten bürgerlichen Tendenz zu einem bequemen Einrichten im aktuell Bestehenden: »Der Gedanke der ewigen Wiederkehr kam auf als die Bourgeoisie der bevorstehenden Entwicklung der von ihr ins Werk gesetzten Produktionsordnung nicht mehr ins Auge zu blicken wagte. Der Gedanke Zarathustras und der ewigen Wiederkunft und die gestickte Devise des Schlummerkissens »Nur ein Viertelstündchen« gehören zusammen.« (GS V, 175)

Dieser Verrat eines gesellschaftlichen Fortschritts, der nur im Wohlergehen aller bestehen könnte, an den eigenen ökonomischen Klassen-Vorteil reproduziert beständig die Schamlosigkeit der Sumpfwelt und ist allein durch das Bürgertum verschuldet. Für Benjamin hat Kafka im *Process* diese Situation mustergültig dargestellt: Die Schuld des Bank-Prokuristen Josef K besteht darin, im schamlosen Nicht-Wissen um seine Schuld davon auszugehen, einfach-nur-so ein privilegiertes Leben als Bürger führen zu können. Genau deswegen

überlebt ihn die Scham, die er im Augenblick seines Verschwindens aus der Welt schockhaft erfährt. Sie überlebt ihn, weil sie nicht mit ihm aus einer Welt heraus kann, die objektiv-materiell von Schamlosigkeit geprägt ist. So ist alles, was von ihm im berühmten Schluss-Satz des *Process* übrig bleibt, »die Scham«, die gerade, indem sie ihn »überlebt«, zugleich die Urteilsvollstreckung nur nochmals bestätigt (GS II.2, 428): »Wie ein Hund!«;⁴⁸ ganz schamlos eben, entledigt sich die Sumpfwelt seiner.

Für Benjamin verleiht die geheime Gegenwärtigkeit der Vorwelt bei Kafka der Scham eine gesellschaftliche Grundlage. Da in der kritischen Perspektive Kafkas das Werk der Thora in der Moderne vereitelt worden ist, müsste Moses Werk erneut geleistet werden (GB IV, 478). Weil eben das aber noch nicht geschehen ist, skizziert Kafka eine Welt, die von der Notwendigkeit einer Wiederherstellung des ethischen Monotheismus gar nichts weiß, und offenbart eine Nebenwelt zur vermeintlich rationalisierten Moderne, in der hinter jeder unscheinbaren Rumpelkammer-Tür auf einem beliebigen Büro-Flur archaisch Unheimliches lauern kann wie etwa der »Prügler«.⁴⁹

Bei Kafka ist die Sumpfwelt und damit Blanquis Hölle stets mit präsent. Für das Alltagsleben der modernen *Durchschnittsbürger* trifft das nicht zu. Dieses lässt sich mit Giorgio Agamben zutreffend als Limbus beschreiben, denn die Bewohner dieser Vorhölle befinden sich in einem Zustand natürlicher Fröhlichkeit, weil der Entzug der Anschauung Gottes eine absolute Neutralität gegenüber dem Heil bewirkt.⁵⁰ Der Limbus schildert die soziale Wirklichkeit moderner kapitalistischer Gesellschaften nicht nur insofern angemessen, als gerade in der schamlosen Befreiung von jeder ethischen Verpflichtung und historischen Verantwortung das egoistisch individualisierte bürgerliche Glück der Moderne liegt. Stimmig ist das Bild vielmehr auch, weil dem selbstzufriedenen saturierten Bürger anders als dem notorischen Revolutionär Blanqui gar nicht bewusst ist, dass er sein gesamtes Leben nirgends anders denn in der Hölle verbringt.

Eben diese moderne Situation illustriert Benjamin in seinem letzten Text *Über den Begriff der Geschichte* im Bild vom Engel der Geschichte durch die Konfrontation der infralapsarischen mit der prälapsarischen Perspektive. Allein der Engel sieht ja überhaupt noch das Paradies, dem *wir* hingegen den Rücken zukehren und von dem *wir* uns ausgerechnet im Namen des Fortschritts, der das Paradies zum ersten Mal in der Geschichte technisch möglich gemacht hat, gesellschaftlich immer weiter fortbewegen (GS I, 697 f).⁵¹ Mit seinem berühmten Bild greift Benjamin in der IX. These sowohl das moderne Versäumnis einer Realisierung des Paradieses auf als auch die Voraussetzung dafür, nämlich den kompletten Verlust jeder *Hinsicht auf* das Paradies, durch

den die Moderne aussichtslos im höllischen Status der schamlosen Sumpfwelt verharret.

VI.

Benjamins hier spekulativ elaborierte Antwort auf Adornos Vorwurf verdeutlicht, dass das Fehlen des Motivs der Hölle im Exposé von 1935 nicht zu einem theoretischen Plausibilitätsverlust des Paradies-Topos führt und die Darstellung auch nicht insgesamt in archaische Muster zurückfallen lässt. Mit der Bestimmung der Moderne als schamlose Sumpfwelt erfolgt kein Rekurs auf ein politisch indifferentes kollektives Unbewusstes. Vielmehr wird das praktische Nicht-Wiedereintreten des technisch möglich gewordenen Paradieses als ökonomische Klassenfrage erkennbar.

Die *Passagenarbeit* ist damit alles andere als eine akademische Fingerübung. Ihr klassenkämpferischer politischer Gestus scheint in der akademischen Forschung aber zusehends schwer einholbar zu sein. In Buck-Morss' vor 25 Jahren erschienener Studie wurde dieses Motiv noch gründlich erörtert (BM, 338–346). Seitdem werden Benjamins Texte jedoch immer unbefangener als Fundus für medientheoretische, dekonstruktivistische, topologische, raumtheoretische, poetologische, psychoanalytische, anthropologische oder sonstige Aktualisierungen benutzt. Nun ist Aktualisierung zwar schon ein Grundbegriff bei Benjamin; aber ein Grundbegriff seines »historischen Materialismus« (GS V, 574) und nicht einer bürgerlich-akademischen Literatur-, Kunst- oder Medientheorie.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter Benjamin, *Exposé. Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in: ders., *Das Passagen-Werk 1927–1940*, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1982, Bd. V, 1237–1249; Schriften Benjamins werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert und mit der Sigle GS unter Angabe der Band-Zahl nachgewiesen. – Die an Adorno übersandte, von den Hg. als T^F bezeichnete Fassung zeigt nur geringfügige Abweichungen von der beim Institut für Sozialforschung eingereichten und von den Hg. als Druckvorlage gewählten Fassung M² (GS V, 45–59), auf die sich im Folgenden durchgängig bezogen wird.
- 2 Vgl. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1994, 138–151, bes. 140ff. (Brief Adornos an Benjamin vom 2.–4.8.1935); Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle BW.
- 3 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1995–2000, 6 Bde., hier Bd. V, 143. (Brief Benjamins an Gretel

- Karplus und Adorno vom 16.8.1935); Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle GB mit Band-Zahl.
- 4 Vgl. Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk* [1989], Frankfurt/Main 2000, 74 und 154f.; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle BM.
 - 5 Vgl. Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd. [1867], in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 23, Berlin/Ost 1962, 105f.; Schriften von Marx und Engels werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert und mit der Sigle MEW unter Angabe der Band-Zahl nachgewiesen.
 - 6 Vgl. Otto Rühle, *Karl Marx. Leben und Werk*, Hellerau/Dresden 1928, 384f.
 - 7 Zu diesem Motiv in Benjamins Rezeption vgl. auch Andreas Greiert, *Anthropologischer Messianismus. Zum Marx-Bild Walter Benjamins*, in: *Weimarer Beiträge*, 64(2018)1, 22–42.
 - 8 Vgl. Jacques Derrida, *Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der »Religion« an den Grenzen der bloßen Vernunft*, in: ders., Gianni Vattimo (Hg.), *Die Religion* [1996], Frankfurt/Main 2001, 9–106, hier 72f.
 - 9 Vgl. ebd., 73.
 - 10 Zur Erinnerung an dieses sozial-revolutionäre Motiv, das in den eher abstrakten, meist dekonstruktivistischen oder topologischen Lesarten der letzten Jahrzehnte weniger Beachtung gefunden hat, vgl. Andreas Greiert, *»Der Mensch fällt eben um keinen Preis zusammen mit dem bloßen Leben des Menschen«*. Zur Konstellation Benjamin - Agamben, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 37(2012)3, 305–331, bes. 322–325.
 - 11 Vgl. Karl Korsch, *Karl Marx. Marxistische Theorie und Klassenbewegung* [1939], hg. von Götz Langkau [1967], Reinbek 1981, 116. – Benjamin hat Korsch's Untersuchung wohl schon Ende 1936 im Manuskript gelesen. Dazu und zu Benjamins Korsch-Rezeption vgl. jetzt auch Jan Loheit, *Benjamins Material. Oder der Stoff, aus dem die Wunschbilder sind*, in: Frank Voigt u.a. (Hg.), *Material und Begriff. Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen Walter Benjamins*, Hamburg 2019, 261–285.
 - 12 In der Diskussion des Fragments herrscht mittlerweile die Tendenz, diesen Zustand angesichts der zunehmenden globalen Wirtschaftskrisen als eingetreten anzusehen. Vgl. dazu die Beiträge in: Mauro Ponzi u.a. (Hg.), *Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin*, Heidelberg 2017.
 - 13 Vgl. Georges Sorel, *Über die Gewalt* [1906], übers. von Ludwig Oppenheimer [1928], mit einem Nachwort von George Lichtheim, Frankfurt/Main 1981, 205–208.
 - 14 Vgl. Terry Eagleton, *Ideologie. Eine Einführung* [1991], Stuttgart–Weimar 2000, 63–75.
 - 15 Vgl. Hermann Schweppenhäuser, *Kapitalismus als Religion. Eine Aufzeichnung Benjamins von 1921* [1990], in: ders., *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjamin'schen Denkens*, Lüneburg 1992, 146–152, hier 150.
 - 16 Vgl. zur früheren Fassung GS V, 1034; zur Datierung die Anmerkungen der Hg. in GS V, 1262. – Das Ausweichen Benjamins vor einer direkten Antwort gründet wohl nicht zuletzt in dem Wissen um eine unüberbrückbare Differenz zu Adornos Position in dieser Frage. Während dieser fordert, eine dialektische Theorie gegen die Wirklichkeit zu richten, ist Benjamin eher bemüht, dem Leser die Wirklichkeit einer Dialektik der Praxis vor Augen zu führen.
 - 17 Zu einer entsprechenden Deutung des Schluss-Abschnitts des Trauerspiellbuches (GS I, 400–409) vgl. Andreas Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*.

- Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915–1925*, München 2011, 222–244.
- 18 Zu Benjamins klarer Ablehnung dieses barocken christlich-idealistischen Musters vgl. BM, 212–218. – Zur Auffassung von einer zustimmenden Rezeption christlicher Motive bei Benjamin vgl. Giorgio Agamben, *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief* [2000], Frankfurt/Main 2006, bes. 153–162. – Zur Etablierung dieser Meinung in der Benjamin-Forschung vgl. etwa Howard Eiland, *Walter Benjamin's Jewishness*, in: Colby Dickinson, Stéphane Symons (Hg.), *Walter Benjamin and Theology*, New York 2016, 113–143.
- 19 Vgl. dazu schon Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* [2003], Frankfurt/Main 2006, bes. 128–136.
- 20 Für Benjamin hat Baudelaire mit seiner Engführung von Antike und Moderne eben diesen Zusammenhang erfasst. Vgl. GS I, 584–594.
- 21 Zu Benjamins Bachofen-Aufsatz vgl. Nitzan Lebovic, *Benjamins »Sumpflöge«. Ein Kommentar zu Agambens Kafka- und Benjamin-Lektüre*, in: Daniel Weidner (Hg.), *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Frankfurt/Main 2010, 191–212; Giulio Schavoni, *Benjamin - Bachofen. Cur Hic?*, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992*, München 1999, 1045–1056.
- 22 Zum Motiv der Gegenwart als Sumpfwelt in Benjamins Kafka-Deutung vgl. schon Schiavoni, *Benjamin - Bachofen*, 1054f.
- 23 Vgl. Bernd Witte, »Hier wird viel geschrieben« - Kommentar zu einigen Passagen aus Kafkas Roman »Das Schloss«, in: Karl Erich Grözinger, Stéphane Mosès, Hans Dieter Zimmermann (Hg.), *Franz Kafka und das Judentum*, Frankfurt/Main 1987, 238–252, hier 248 und 250.
- 24 Vgl. dazu schon Beda Allemann, *Fragen an die judaistische Kafka-Deutung am Beispiel Benjamins*, in: Grözinger, Mosès, Zimmermann (Hg.), *Kafka und das Judentum*, 35–70, hier 50.
- 25 Vgl. Miguel Vatter, *In Odradek's World. Bare Life and Historical Materialism in Agamben and in Benjamin*, in: *Diacritics*, 38(2008)3, 45–70; zu Odradek als Zeichen der Präsenz eines »subterranean, telluric, prehistoric realm« vgl. auch bereits Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkeley-Los Angeles-London 2000, 93 sowie 145 und 150f.
- 26 Vgl. Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters* [1919], in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, Frankfurt/Main 1970, 139–140.
- 27 Bei Marx steht die Warensseele eher für eine Personifikation der ökonomischen Verhältnisse im menschlichen Denken als für eine Entität, die sich in Menschen einfühlte. Vgl. MEW 23, 97f. Adorno hingegen spricht unmissverständlich von einer Einfühlung der Warensseele in den Kunden. Vgl. BW, 372. Da für Benjamin die Einfühlung der Ware zwar auch den Käufern, noch mehr aber ihrem Preis gilt, wird ihm die Warensseele vor allem mit der Einrichtung in der Käuflichkeit zum Vorbild der Menschen. Vgl. GB VI, 226.
- 28 Vgl. Theodor W. Adorno, *Berg, Konzertarie »Der Wein«* [Fassung von 1937], in: ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/Main 1971, 509–514, hier 514.
- 29 Vgl. Kurt Anglet, *Messianität und Geschichte. Walter Benjamins Konstruktion der historischen Dialektik und deren Aufhebung ins Eschatologische durch Erik Peterson*, Berlin 1995, 264.

- 30 Vgl. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*, 107ff.
- 31 Vgl. Birger P. Priddat, *Deus Creditor. Walter Benjamins »Kapitalismus als Religion«*, in: Dirk Baecker (Hg.), *Kapitalismus als Religion*, Berlin 2003, 209–247, hier 212.
- 32 Vgl. dazu Greiert, *Zur Konstellation Benjamin - Agamben*, bes. 312–315.
- 33 Zur Aktualität dieser Diagnose im 21. Jahrhundert vgl. Stefan Laube, »Dax! Der Dax! Hooooi!« *Zur praxeologischen Fundierung finanzkapitalistischer Dynamik*, in: *Mittelweg* 36, 26(2017)1, 66–80.
- 34 Zu dieser Tendenz vgl. Isabel Kranz, *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München 2011, 145–156 und 165–186: Kranz verfolgt potentielle Bedeutungen, die das Bild der Höhle oder des Hohlraums implizieren mag, als hätte Benjamin in der *Passagenarbeit* eine spekulativ-typologische Phänomenologie des Hohlraums entworfen – und nicht etwa eine konkrete Kritik der Etablierung des Kapitalismus als desjenigen historischen Prozesses, der überhaupt erst zu einer Aushöhlung der Dinge und der Menschen geführt hat.
- 35 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, ›Stefan-Exemplar‹ labgeschlossen Ende 1934?!, in: ders., *Berliner Chronik/ Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 11.1, hg. von Burekhardt Lindner, Nadine Werner, Berlin 2019, 257–347, hier 301.
- 36 Vgl. Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, ›Felizitas-Exemplar‹ labgeschlossen Ende 1934?!, in: ders., *Werke und Nachlaß*, Bd. 11.1, 105–256, hier 143.
- 37 Vgl. zu dieser Auffassung hingegen Nadine Werner, *Nachwort*, in: Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß*, Bd. 11.2, 404–421, hier 415f. und 405.
- 38 Hanssen behandelt das »bucklicht Männlein« nur im Zusammenhang des Kafka-Aufsatzes. Vgl. Hanssen, *Walter Benjamin's Other History*, 152.
- 39 Benjamin bezieht sich hier auf seine eigene Übersetzung der drittletzten Zeile von Baudelaires *Die Verleugnung des heiligen Petrus*. Zum gesamten Text des Gedichts vgl. Charles Baudelaire, *Gesammelte Schriften. Baudelaires Werke*, Bd. 6: *Die Blumen des Bösen* [1857], hg. von Franz Blei, Minden 1923, 256f., hier 257. In dieser Ausgabe lautet die gesamte letzte Strophe: »- Wahrlich, ich meide gerne dies Geschlecht,/ Dem Traum und Tat nie eins zu sein begehrte./ Kämpf ich, so fall' ich auch mit meinem Schwerte!/ Petrus verleugnete den Herrn mit Recht.«
- 40 Vgl. dazu die gelungene Darstellung bei Ji-Hyun Ko, *Geschichtsbegriff und historische Forschung bei Walter Benjamin. Ein Forschungsprogramm zu Benjamins Kategorien Geschichte, Moderne und Kritik*, Frankfurt/Main 2005, bes. 290–301.
- 41 Zu der Auffassung, dass Benjamin zu einer Überbetonung des Moments der Resignation kommt, weil er Blanquis Konzept der *Bifurkation* als Gegenkraft zum Schicksal nicht angemessen würdigt, vgl. Anna Migliorini, »L'univers se répète sans fin et piaffe sur places«. *Walter Benjamin reads »L'Éternité par les astres«*, in: Voigt u.a. (Hg.), *Material und Begriff*, 170–192.
- 42 Vgl. GS V, 60–77: Blanqui wird am Anfang, in der Mitte und sehr ausführlich am Ende des Exposé erwähnt. Vgl. GS V, 61 (»Introduction«), GS V, 70 (»D. Baudelaire ou les rues de Paris, I«), GS V, 75ff. (»Conclusion«).
- 43 Wenn die Frage nach der Hölle somit die jeweils aktuelle Wahrnehmung der eigenen Wirklichkeit und gerade nicht ihre historische Entwicklung betrifft, kann das »Höllische« am 19. Jahrhundert schwerlich in einem »unausgesprochenen Kontrast zu Benjamins Gegenwart« liegen. Zu dieser Auffassung vgl. jedoch Lotte List, *Griff nach dem Mond. Die Utopie und das dialektische Bild*, in: Voigt u.a. (Hg.), *Material und Begriff*, 160–169, hier 164.

- 44 Zur Kompatibilität dieser Laien-Meinung aus dem 19. Jahrhundert mit naturwissenschaftlichen Forschungs-Positionen aus dem 21. Jahrhundert vgl. Miguel Vatter, *Revolution and Eternal Return in Benjamin and Althusser*, in: Marc Berdet, Thomas Ebke (Hg.), *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung. Vermessungen der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser/ Matérialisme anthropologique et matérialisme de la rencontre. Arpenter notre présent avec Walter Benjamin et Louis Althusser*, Berlin 2014, 235–260, hier 246–253, bes. 249f.
- 45 Vgl. Birte Löschenkohl, *Entweder/Und. Wiederkunft/Erlösung*, in: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.), *Benjamin-Studien 2*, München 2011, 129–143, hier 132ff.
- 46 Vgl. Vatter, *Revolution and Eternal Return*, 251.
- 47 Vgl. Michael W. Jennings, *The Will to Apokatastasis. Media, Experience, and Eschatology in Walter Benjamin's Late Theological Politics*, in: Dickinson, Symons (Hg.), *Walter Benjamin and Theology*, 93–109, hier 104f. – Jennings identifiziert in der *Passagenarbeit* die Wirksamkeit des eschatologischen Motivs der Apokatastasis; Messianismus kommt für ihn bei Benjamin nur *vor* 1924 und *im Jahr* 1940 (in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*) zum Ausdruck. – Zur (nicht offengelegten) Grundlage dieser Unterscheidung des Messianischen vom Eschatologischen vgl. Agamben, *Die Zeit, die bleibt*, 75–78.
- 48 Vgl. Franz Kafka, *Der Process* [1925], kritische Ausgabe, hg. von Malcolm Paisley, Frankfurt/Main 1990, 241.
- 49 Vgl. ebd., 87–94.
- 50 Vgl. Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft* [2001], übers. von Andreas Hiepko, Berlin 2003, 11 ff. – Agamben bezieht seine Aussagen exklusiv auf die literarischen Welten Robert Walsers und Franz Kafkas.
- 51 Das für das Ausbleiben des technisch möglichen Paradieses verantwortliche akute Missverhältnis von technischem und gesellschaftlichem Fortschritt behandelt Benjamin ausführlich in der XI. These; vgl. GS I, 698f.

Hannah Markus
»Für Sie, mon Amour,
dieses Gedicht, noch einmal«
Paul Celans Widmungspraxis

Widmungen in der Literatur der Moderne

Widmungen sind Vermittler. Sie binden ihren Verfasser und sein Werk an einen bestimmten Adressaten: den Widmungsempfänger. Zugleich bilden sie als *Paratexte* wie Titel oder Motto, Danksagung oder Vor- und Nachwort Brücken zwischen dem Haupttext und der anonymen Menge seiner Leser. Auch jenseits der gut erforschten Widmungspraxis in der frühen Neuzeit, in der die ausführliche Werkzueignung ein wichtiges Instrument des Mäzenatentums war und zugleich nicht selten als programmatischer Text verstanden werden konnte, weisen Widmungen literarischer Texte bis heute eine breite Funktionsskala auf: So sind bis weit ins 20. Jahrhundert hinein etliche Texte durchaus weiterhin – modernen – Mäzenen zugeeignet. Jean Paul widmet seinen *Titan* (um 1800) mit der Erzählung *Ein Traum von der Wahrheit* vier Fürsten-Töchtern, Gustav Freytag stellt *Soll und Haben* (1855) eine ausführliche Widmung an Herzog Ernst II. zu Sachsen-Coburg-Gotha voran, und die Verlegerin und Mäzenatin Monika Schoeller erhält diverse Widmungstexte der Fischer-Autoren, etwa Gedichte von Hilde Domin (1964) und Ilse Aichinger (1989). Wechselseitige Zueignungen in Autorenzirkeln vom Göttinger Hainbund über romantische Gruppierungen wie dem Kreis um Karl August von Varnhagen bis hin zur »Sächsischen Dichterschule« in der DDR dagegen dienen als wichtiges Mittel der innerliterarischen Kommunikation. Die zeitgenössische Lyrik seit 1990 wird von Widmungsgedichten sogar förmlich dominiert.

Fremdzitate oder Widmungen an literarische Vorgänger offenbaren zugleich poetologisch-programmatische als auch werkpolitische Relevanz: Sie verweisen auf intellektuelle Einflüsse oder einen intertextuellen Gehalt des jeweiligen Haupttexts, stiften geistige Genealogien oder suggerieren die Homogenität eines Lebenswerks. T.S. Eliots *The Waste Land* (1922) etwa ist seinem Freund und Kollegen Ezra Pound als »il miglior fabbro« (= dem besseren Schmied) zugeeignet, ein lobender Dank für Pounds Hilfe mit dem Lektorat des Texts – doch indem hier zugleich Dantes Hommage an Arnault Daniel im *Purgato-*

rio der *Divina Commedia* zitiert wird, betont die Widmung die intellektuelle Abstammung, in die sich Eliot mit seinem Text stellt.¹ Autobiographisierungen wie Goethes berühmte *Zueignung* von Faust I (1808) an die wiederkehrenden »schwankenden Gestalten« der eigenen Imagination, die die besondere Stellung des *Faust* in seinem Œuvre markiert, können die strategische Arbeit am Konzept eines Gesamtwerks unterstützen. Und Dedikationen an Abstrakta und Gruppen (etwa: »Der unglücklichen Masse« – so Louis Aragon in *Blanche ou l'oubli* [1967]) formulieren ein rezeptionsästhetisches Angebot, das den Leser in das jeweilige Werk einführen kann.

Gérard Genette differenziert in seinem Maßstäbe setzenden Buch *Paratexte* zwischen der »tatsächlichen Schenkung eines Exemplars« (Widmung eines Einzelexemplars) und der »symbolischen Schenkung eines Werks« (gedruckte Widmung in allen Druckexemplaren).² Funktional unterscheiden sich diese beiden Formen der Widmung vor allem in ihrem Adressatenbezug: Die Widmung eines (gedruckten) Werks ist immer demonstrativ. Sie stellt eine »intellektuelle oder private, wirkliche oder symbolische Beziehung zur Schau«³ und lädt also neben dem Adressaten auch den Leser als Zeugen ein. Die Widmung eines Einzelexemplars hingegen schließt in der Regel jeden Leser außer dem Widmungsadressaten aus – die Beziehung zwischen Adressant und Adressat wie auch die Kommunikationsinstanz selbst bleiben privat und vertraulich.⁴ Nicht jedes Widmungsgedicht gibt einen inhaltlichen Bezug auf seinen Adressaten preis, doch oft ist neben der »Beziehung zwischen Adressant und Adressat der Widmung« auch eine »Beziehung zwischen dem Adressaten und dem Werk selbst« zu ermitteln.⁵ Dabei lassen manche Zueignungen ihren Empfänger klar als öffentlichen Adressaten erkennen, andere spielen offenbar auf die private Beziehung an.

Insbesondere gedruckte Widmungen markieren einen Schnittpunkt zwischen dem Schreibenden und dem Adressaten sowie zwischen Autor, Werk und seinem intendierten Leser. So können an dieser »kleinen Form« sowohl sozial- und literaturhistorische als auch hermeneutisch-werkanalytische Forschungsfragen beleuchtet werden. Vor allem Letzteres ist bislang für die deutschsprachige Literatur nach 1800 vergleichsweise selten unternommen worden. Am Beispiel Paul Celans soll im Folgenden gezeigt werden, wie der spezifische Umgang mit Widmungen eine ästhetisch wie werkpolitisch relevante Widmungspraxis konturiert.

Hermetisierung im Schreibprozess bei Celan? Eine Forschungsdiskussion

Über Jahrzehnte hinweg tilgt Paul Celan in der Arbeit an seinen Gedichten entstehungsgeschichtliche Spuren. Zwar notiert er seit den fälschlichen

Plagiatsvorwürfen durch Claire Goll ab 1953 akribisch die Datierung aller Entwürfe, doch für den Druck entfernt er sie stets wieder. Dabei ist das zwischen Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit einerseits sowie Geschichtlichkeit, Erinnerungbarkeit und Wiederholbarkeit andererseits stehende Datum ein zentraler Begriff in seiner Poetologie.⁶ Vor allem aber reduziert er in der Arbeit am Text radikal die Spuren des ursprünglichen Entstehungskontexts: Schreibanlässe sind in den Druckfassungen nicht mehr erkennbar, ursprünglich eindeutige literarische oder politische Bezüge werden bis zur Polyvalenz umgestaltet und autobiographische Details meist völlig getilgt.

Berühmtheit erlangt hat dabei die Genese der Gedichte *Blume* aus dem Jahr 1957 und *Coagula* von 1962/65.⁷ Anekdotisch lässt sich ein frühes Wort von Celans zweijährigem Sohn Eric als Inspiration für das Gedicht *Blume* deuten, wobei die Druckfassung keinerlei Hinweise darauf liefert. In *Coagula* wird aus der ehemals deutlichen Benennung Rosa Luxemburgs als Bezugs- und Angelpunkt des Gedichts in späteren Fassungen ein mehrdeutiges ›Rosa‹ – die Bedeutungsöffnung der Metaphorik durch das Fortfallen des Nachnamens komplexisiert das Gedicht. Zahlreiche Literaturwissenschaftler haben anhand dieser zwei Texte diskutiert, ob solche Vorgänge als bewusster Akt der Verrätselung gelten dürfen: Strebt Paul Celan mit der Rücknahme von biographischen und anderen entstehungsgeschichtlichen Spuren eine ›Herstellung‹ von Hermetik an?⁸

Die Förderung von Mehrdeutigkeit wirkt bei Celan als poetisches Prinzip in der Metapherngenese. So ruft ›Rosa‹ in seinem Gedicht *Coagula* durch den Wegfall des präzisierenden Zusatzes ›Luxemburg‹ nun neben der im Jahr 1919 Ermordeten ebenso die misshandelte Protagonistin Rosa aus Kafkas im selben Jahr entstandenem Text *Der Landarzt* auf und auch die in dieser Erzählung zentrale Wunde, die rosafarben ist:

Auch deine
Wunde, Rosa.

Und das Hörerlicht deiner
rumänischen Büffel
an Sternes Statt überm
Sandbett, im
Redenden, rot-
Aschengewaltigen
Kolben. (PCG, 203)

Zugleich kann ›Rosa‹ auf eine Jugendfreundin Celans bezogen werden, die er zuletzt 1945 in Rumänien sah. Wie der Titel des Gedichts mit einem Begriff aus der Alchemie auf die Technik des Verbindens verweist, so werden hier verschiedene Fakten durch die Mehrstelligkeit der Bedeutung von ›Rosa‹, ›Wunde‹ und ›Rumänien‹ zur »Synopsis einer historischen Situation«⁹ verbunden. Statt als intendierte Verrätselung erweist sich die Öffnung der Metaphorik bei Celan als poetischer Transformationsprozess.¹⁰

Zumindest die neueren Forschungsbeiträge sind sich weitgehend einig in dem, was bereits Peter Szondi in seinem nachgelassenen, um 1971 entstandenen Aufsatz-Fragment *Eden* für das Gedicht *DU LIEGST* (PCG, 315) festhielt: Die Kenntnis der Realien macht noch keine Interpretation eines Gedichts aus, vielmehr eröffnet die entstehungsgeschichtliche Dimension, »in welcher zwar fast jede Stelle des Gedichts auf ein bezeugtes Erlebnis zurückverweist, nicht minder aber der Weg von den realen Erlebnissen zum Gedicht sichtbar wird, ihre Verwandlung«.¹¹

Gellhaus und Herrmann, Herausgeber des wohl wichtigsten Forschungsbandes zur Textgenese bei Celan, kennzeichnen die Entfernung vom Ursprungsimpuls, die mit einer signifikanten Bedeutungsverschiebung im Schreibprozess einhergeht, als Grundprinzip der literarischen Arbeit am Text.¹² Jedes Werk erfährt, mit einem Celan-Wort, im Laufe seiner Entstehung einen solchen ›qualitativen Wechsel‹, der oftmals fortführt von Erlebnissen und Gelegenheiten, die den Anstoß zum ersten Schreibentwurf gaben. Am Beispiel von *Blume* demonstriert Herrmann, dass selbst dessen erste Fassung nicht auf den Anlass zu reduzieren ist, von dem Celan Marie-Luise Kaschnitz berichtet haben soll. Kaschnitz zufolge war das Gedicht an dem Tag entstanden, als Celans kleiner Sohn Eric erstmals das Wort ›fleur‹ ausgesprochen hatte. *Fleur* lautet auch der Titel der ersten Fassung, die endet: »Ein Kindermund lallt/ Blume.« Doch Hermann weist nach, dass es sich bereits beim frühesten überlieferten Entwurf des Gedichts keinesfalls um eine erst im Schreibprozess poetisierte und hermetisierte ›anekdotische Erzählung‹ handelt, wie z.B. Bernd Witte behauptet hatte – von der ersten Handschrift an bewegt sich das Gedicht auf einer »genuin poetischen Ebene«.¹³ In den späteren Fassungen aber ist auch dieser ›Kindermund‹ getilgt, das ›wir‹ des nun deutlich sprachmystischen Gedichts ist keinesfalls mehr autobiographisch, etwa auf die Vater-Kind-Beziehung zwischen Paul und Eric Celan, zu deuten.

Es gibt allerdings durchaus biographische Spuren, die in Celans Lyrik überdauert haben. Die Verse »Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß// Löwenzahn, so grün ist die Ukraine« aus dem um 1945 entstandenen Gedicht *ESPENBAUM* wird man auch mit nur geringen biographischen Kenntnissen auf Celans in ei-

nem deutschen Konzentrationslager in der Ukraine ermordete Mutter, Friederike Antschel, beziehen, obgleich die Mutterfigur im Gedicht zugleich als *pars pro toto* für die zahlreichen anderen Opfer steht (»Meine leise Mutter weint für alle«; PCG, 30, V 6; K, 597). Im Fall von *Grabschrift für François* im Band *Von Schwelle zu Schwelle* ist es durch den Titel und die unter das Gedicht gesetzte Datierung »Oktober 1953« – die einzige in einem Gedichtband Celans – sogar praktisch unmöglich, das Gedicht nicht biographisch zu lesen, denn Celans erster Sohn François starb am 8. Oktober 1953 durch einen fehlerhaften Einsatz der Geburtszange (PCG, 71; K, 628). Auch das Gedicht *SCHLÄFENZANGE* im Band *Atemwende*, das genau zehn Jahre und einen Monat nach dessen Todestag entstand, nimmt hierauf Bezug (PCG, 177; K, 722). Doch solche Funde gibt es in Celans Werk nur wenige. Als Ausnahme fallen daher die Widmungen von Gedichten und teils auch von Gedichtbänden besonders ins Auge.

Unveröffentlichte Widmungsgedichte

Celan hat sowohl Werke zugeeignet – neben einzelnen Gedichten sind auch zwei seiner Gedichtbände als Akt der symbolischen Schenkung Personen gewidmet – als auch Einzelexemplare mit handschriftlichen Widmungen versehen. Hinzu kommt der Sonderfall der widmungslosen Festschriftzugaben. Über die historisch-kritische *Bonner Celan-Ausgabe* und den sorgsam kommentierten Gesamtausgabe der Celan-Gedichte sind die Zueignungen auch in den Fällen zu ermitteln, wo Celan sie für den Erstdruck oder nachfolgende Veröffentlichungen wieder entfernte. Abseits meiner eigenen Beschäftigung mit Celans Widmungslyrik in Vergleich zu Widmungsgedichten Ilse Aichingers¹⁴ existiert bisher keine Forschungsarbeit zu Celans Widmungspraxis. Dabei belegen Briefe, dass Celan selbst beim Vorabdruck einzelner Gedichte auf die vorangestellte Widmung bestand: Die Widmung ist für ihn als »eigenständige poetologisch-relevante Aussage ernstzunehmen«.¹⁵ Einige seiner Dedikationen finden sich nur in der Textgenese und werden wieder getilgt, andere entstehen erst in der Fassung letzter Hand, und manche Widmungsgedichte finden nie in den Druck. Was auf den ersten Blick unübersichtlich und uneinheitlich wirkt, enthüllt bei genauerer Analyse Züge einer ästhetischen Praxis, die grundlegende Maximen in Celans Poetik berührt.

Manche Widmungsgedichte in Celans Werk blieben vermutlich aufgrund ihrer gänzlich privaten Natur zu Lebzeiten des Autors unveröffentlicht. Neben amüsanten Gelegenheitsgedichten – etwa »Klaus!/ Alles Gute Dir und Deinem Haus!/ Haus!/ Alles Gute Dir und Deinem Klaus!«, darunter eingerückt: »Paul/ (der geritten kommt auf Pegasus, dem Gaul)«¹⁶ – gilt dies etwa für zwei Texte,

die direkt Mitglieder seiner Familie adressieren. So lautet der sechste Vers des um 1968 entstandenen französischen *Ô les hâbleurs*: »Eric. Il faut gravir ce temps.« (PCG, 526f.; K, 973) – Eric ist der zweite Sohn von Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange. Auch *WIR WERDEN VON* 1962 wendet sich an Eric:

Wir werden
leben: du,
mein Sohn, und du,
Geliebte, du
seine Mutter, und mit euch
ich – in diesem
eurem
gastlichen Land:
in Frankreich. Mit
seinen Menschen, mit
allen Menschen.

Es klettert die Bohne, die
weiße und die
hellrote – doch
denk auch an die
Arbeiterfahne in Wien –
vor unserm Haus
in Moenville. (PCG, 472, V. 1-9)

Das Bild der kletternden Bohne in Vers 12–14 ist dabei als biographisches Detail zu werten (Celan säte mit seinem Sohn Bohnen, um das Pflanzenwachstum zu beobachten). Zugleich stellt es jedoch einen intertextuellen Bezug auf die zweite Strophe des 1960 entstandene Gedichts *DEIN HINÜBERSEIN* aus *Die Niemandsrose* her (»Es klettert die Bohne vor/ unserm Fenster: denk/ wer neben uns aufwächst und/ ihr zusieht«; PCG, 128f.; K, 675f.). Doch in den beiden unveröffentlichten Texten unterscheidet sich die lyrische (Fremd-)Sprache deutlich von den übrigen Gedichten aus der jeweiligen Entstehungszeit, was den privaten Charakter dieser zwei Texte markiert und zugleich gegen ihre Integration in das Konzept der Gedichtzyklen gesprochen haben wird.¹⁷

Im Fall der Widmungsgedichte *Oberhalb Neuenburgs/ Für Lotti und Friedrich Dürrenmatt* (PCG, 479) und *Le Périgord/ Für Mayotte und Jean Bollack* (PCG, 479f.) vermutet das Celan-Handbuch sogar ausschließlich »zykluskompositorische Gründe« für deren Nicht-Aufnahme, da die Gedichte eher den »Charakter einer hypothetischen Ansprache« hätten und in ihrer Vielschichtigkeit deutlich über den Bezug auf die Widmungsadressaten hinausgingen.¹⁸

Entwicklungslinien im Umgang mit Widmungen

Neben einigen Widmungen an offizielle Adressaten finden sich dennoch auch privat anmutende Zueignungen in Celans Gedichtbänden. Seiner Frau Gisele Celan-Lestrangé widmet er den Band *Von Schwelle zu Schwelle*. Überdies finden sich zwei Gedichte mit dem Titel *Für Eric*. Die Widmungen von *Nächtlich geschürzt/ Für Hannah und Hermann Lenz* sowie *Die Winzer/ Für Nani und Klaus Demus*, die in beiden Fällen erst nach dem Erstdruck entstanden, erhalten durch den Gebrauch der Kosenamen für die adressierten Frauen einen privaten Ton (PCG, 80; K, 635/ PCG, 87f.; K, 642).

Betrachtet man Celans lyrisches Werk allerdings im Ganzen, wird eine klare Entwicklung weg von der gedruckten Widmung deutlich. Bis auf die beiden Eric Celan zugeeigneten Texte gibt es nach *Von Schwelle zu Schwelle*, also ab 1956, keine veröffentlichten Widmungen an private Empfänger mehr, und auch die offiziellen Adressaten gewidmeten Gedichte werden seltener. So ist der Band *Die Niemandrose* von 1963 »Dem Andenken Ossip Mandelstamms« zugeeignet. Die Widmung an den 1938 in einem stalinistischen Arbeitslager umgekommenen Dichter Ossip Mandelstamm soll, wie Christine Ivanović nachweist, abseits privater Belange den Lektürefokus lenken: »Mit der Nennung Mandelstams ist nicht nur ein wichtiger Hinweis auf den geistigen und literarischen Kontext des Zyklus gegeben; zugleich formuliert Celan damit ein poetologisches Bekenntnis.«¹⁹ Lange feilte Celan am Wortlaut seiner Dedikation »Dem Andenken Ossip Mandelstamms«, die nicht mit einer bloßen Hommage an den verehrten Mandelstamm oder einer Identifizierung mit seiner Geschichte verwechselt werden darf. So wurden die in der Textgenese erwogenen Mandelstamm-Motti ebenso wie die Widmungsalternative »Ossip Mandelstamm/ Dem Dichter/ Dem Menschen/ in memoriam aeternam« verworfen, während sich der letztlich gewählte Begriff des »Andenkens« nach Ivanović der Gedächtnisarbeit verpflichtet: Der Kontext dieser Formulierung übersteigt »die biographischen und historischen Gegebenheiten von Schicksal und Dichtung Mandelstams weit.«²⁰ Auch in der Genese der Widmung von *Die Niemandrose* zeichnet sich also eine Entwicklung fort von der biographischen Ebene ab.

Der besagte Gedichtband enthält als einziges Widmungsgedicht das berühmte *Zürich. Zum Storchen/ Für Nelly Sachs* (PCG, 126f.). Trotz der Freundschaft zu Sachs steht die theologische Auseinandersetzung im Mittelpunkt von Celans Text, was die öffentliche intellektuelle anstelle der privaten Beziehung betont. (Ähnlich verhält es sich bei der Einzelpublikation *Die entzweite Denkmusik*, die den befreundeten Henri Michaux in seiner offiziellen Funktion adressiert; vgl. PCG, 271.) Im späten Gedichtband *Lichtzwang* findet sich noch

das Gedicht *Einem Bruder in Asien*, dessen Titel aber offensichtlich nicht auf eine konkrete Person rekurriert, sondern *pars pro toto* einer Gruppe, vermutlich der bombardierten Bevölkerung in Vietnam, zugeeignet ist (PCG, 283; K, 808f.). Die späten Gedichtbände *Sprachgitter*, *Atemwende* und *Fadensonnen* verzichten gänzlich auf Widmungen.

Schneepart indes, Celans letzter Gedichtband, enthält neben den erwähnten Gedichten für seinen Sohn Eric auch noch ein Widmungsgedicht für Bertolt Brecht: »EIN BLATT, baumlos./ für Bertolt Brecht:// Was sind das für Zeiten,/ wo ein Gespräch/ beinah ein Verbrechen ist«, beginnen seine ersten Verse, die überdeutlich Brechts *An die Nachgeborenen* anzitieren (PCG, 333, V. 1–5; K, mit Widmungsvarianten 848f.). Angemerkt werden muss jedoch, dass *Schneepart* bereits als Nachlassband zu behandeln ist: Nur vier der Gedichte sind von Celan für den Druck freigegeben. So wie die Herausgeber die Datierungsangaben in der Reinschrift des Bands, auf der der Erstdruck beruht, entfernten, weil sie sie als untypisch für Celans Umgang mit Datierungen erachteten, wäre es auch denkbar, dass Celan wenigstens die zwei (zudem gleichnamigen) Gedichte *Für Eric* für die Veröffentlichung noch anonymisiert hätte.

Entfernung von Widmungen für den Druck

Auch wenn bis *Von Schwelle zu Schwelle* manches Gedicht seine Zueignung erst nach dem Erstdruck erhielt,²¹ hat Celan Widmungen doch immer wieder im Verlauf der Textgenese entfernt. Im Fall des Gedichtbands *Mohn und Gedächtnis* hatte der Verlag Anfang November 1952 alle Widmungen getilgt, weil Celan die sechs entsprechenden Texte nicht mehr an Personen gebunden wissen wollte, die ihm anders als zu Zeiten des Erstdrucks der Gedichte nicht länger nahe stünden (vgl. K, 602). Abseits solcher privater Motive für die Entfernung von Widmungen zeigt sich hier eine Tendenz, die Celans Widmungspraxis über die Jahre hinweg zunehmend prägt. Bereits 1948 gab es ein heute prominentes Beispiel für ein Gedicht, das Celan mit deutlichem Adressatenbezug verfasste und doch letztlich ohne Namenshinweise oder gar Widmung publizierte: *In Ägypten* ist in mehreren Vorstufen Ingeborg Bachmann zugeeignet, mit der Celan 1948 und 1957/58 eine Liebesbeziehung verband.²² Das Gedicht verkündet »neun Gebote der Liebe und des Schreibens nach der Shoah«.²³ Seinem angeredeten (mutmaßlich männlichen) Du wird in der Liebe zur »Fremden« (V. 1, 2, 4, 5, 8, 10) das Gedenken an die toten jüdischen Frauen, repräsentiert durch Ruth, Mirjam und Noëmi, aufgetragen. Celan selbst stellt den Bezug dieser »Fremden« auf Bachmann mehrfach her: Zunächst trägt er das Gedicht in einen ihr zum 22. Geburtstag überreichten Matisse-Band ein; die zwischen

Titel und Korpus eingefügte Widmung »Für Ingeborg« wird unter dem Text (im Faksimile nicht abgebildet) durch die der Datierung hinzugefügten Zeilen »Der peinlich Genauen,/ 22 Jahre nach ihrem Geburtstag/ Der peinliche Ungenau« noch erweitert und über die Anspielung auf den privaten Kontext intimisiert.²⁴ Im Nachlass Celans findet sich zudem ein »Für Ingeborg Bachmann, Wien 1948« unterschriebenes Manuskript von *In Ägypten*.²⁵ Und noch im Oktober 1957 fordert er Bachmann auf: »Denk an ›In Ägypten‹. Sooft ichs lese, seh ich Dich in dieses Gedicht treten: Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil du die Rechtfertigung meines Sprechens bist und bleibst«²⁶ und besiegelt den Widmungsvorgang somit noch einmal im Nachhinein.

Es handelt sich bei den gewidmeten Einzelexemplaren von *In Ägypten* sowohl um tatsächliche als auch um symbolische Schenkungen: mit entsprechenden Konsequenzen für die Deutung der Widmungsfassungen im Gegensatz zu der gedruckten, nicht gewidmeten. So wie Celan die Pole seines Gedichts, das Lieben und das Schreiben, in seinem Brief privatisiert (»Du warst [...] beides für mich: das Sinnliche und das Geistige. Das kann nie auseinandertreten, Ingeborg«),²⁷ so müsste sich die Deutung von *In Ägypten* mit einer entsprechenden gedruckten Widmung auch für seine Leserschaft verschieben: Der Bezug auf eine reale, konkrete Liebesbeziehung würde zu einer Vermischung vom Autor-Ich mit dem (in Selbstansprache adressierten) lyrischen Du führen, die ›Fremde‹ würde zwingend mit Ingeborg Bachmann identifiziert, und sogar die Tatsache, dass die biblischen Namen auf die Gesamtheit der jüdischen Frauen verweisen, könnte in solch einer biographisierenden Lesart auf die persönliche Erfahrung des Holocausts und deren Auswirkungen auf das Leben des Autors reduziert werden. Dies alles verhindert die widmungslose Druckfassung.

Auf andere Weise geschieht dies auch durch die Veränderung des Publikationskontexts. Celan trägt verschiedentlich mit Gedichten zu Festschriften bei, die, widmungslos, durch die Positionierung des Erstdrucks doch auf einen Zusammenhang zwischen dem Text und dem Empfänger des Bands verweisen. Im Fall von Celans *WEISSGERÄUSCHE* wirkt die spätere Loslösung vom Entstehungskontext noch eindrucksvoller, da bereits der erste Entwurf so wie die weiteren überlieferten Arbeitsfassungen mit »H. M.« den Adressaten des Gedichts benannten: Hans Mayer. Auf eine Anfrage hin erarbeitete Celan 1966 *WEISSGERÄUSCHE* für eine Festschrift zu dessen 60. Geburtstag.²⁸ Der Begriff der »Flaschenpost« (PCG, 234, V. 5), den Mayer in Anwesenheit Celans 1957 auf der Tagung des Wuppertaler Bunds verwendete und den Celan 1958 in seiner Bremer Rede aufgriff, verbindet so im Gedicht Adressant mit Adressat. Auf der Konferenz war es zum ersten Treffen zwischen Celan und Mayer gekommen. Mayer hatte den Begriff der »Flaschenpost« ursprünglich auf Schriften von Hof-

mannsthal bezogen, doch dies, als Celan bei ihm später schriftlich genauere Erkundigungen einholte, revidiert: Die Vorstellung von Literatur als Flaschenpost sei auf seine Gespräche mit Adorno zurückzuführen (K, 762).

Möglicherweise war Celan zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf Mandelstams Verwendung des Bilds der Flaschenpost gestoßen, sondern allein durch Mayers Rede inspiriert. Ohne den im Erstdruck – der Festschrift – noch offenkundigen Bezug auf Mayer erscheint die Flaschenpost in *Fadensonnen* aber vor allem als Rückverweis auf Celans wichtige poetologische Rede: Das »seinem Wesen nach dialogisch« Gedicht wird wie eine Flaschenpost im »gewiß nicht immer hoffnungsstarken Glauben« ausgeschickt, es könne an Land gespült werden und »auf ein ansprechbares Du vielleicht, eine ansprechbare Wirklichkeit« treffen.²⁹ Hans Mayer ist im Wiederabdruck der *WEISSGERÄUSCHE* jedenfalls nicht länger als Dialogpartner Celans zu erkennen.

Die Bewahrung des privaten Kontexts in den Handschriften

Betrachtet man die Genese einiger Gedichte Celans, offenbart sich dabei, dass sie ihren ursprünglichen Adressaten dennoch nicht aus den Augen verlieren. Der Vorgang der Adressierung verbleibt allerdings auf der privaten Ebene, etwa im Fall von *DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN*:

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN,
das wir gelesen haben.
Die Jahre, die Worte seither.
Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe. (PCG, 125)

Celan hatte eine frühe Fassung seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange anlässlich ihres Geburtstags mit den unter das Manuskript gesetzten Worten »Pour votre anniversaire, mon amour, pour le dix neuf mars –/ ce soir, le cinq mars 1959«³⁰ gewidmet. Es handelt sich dabei um ein weiteres Beispiel für das Verschmelzen der tatsächlichen mit der symbolischen Schenkung: Der Titel des Texts nimmt Bezug auf »Laß mich zur Tiefe gehn«, den vierten Vers aus Georg Heyms Gedicht *DEINE WIMPERN, DIE LANGEN .../ An Hildegard K.*, ebenfalls ein Widmungsgedicht an eine geliebte Frau.³¹ Heyms Text hatte Celan »etwa ein Jahr-

zehnt früher mit Gisèle Lestrange wohl als Grundlage einer Deutschstunde³² behandelt, ein privater Hintergrund, auf den auch die zeitweilige Überschrift *La Leçon d'allemand* anspielt,³³ und der im gedruckten Text ohne Kenntnis der Textgenese und des Briefwechsels zwischen Celan und seiner Frau (vgl. K, 673 f.) nicht zu ermitteln wäre.

Über diesen anekdotischen Anlass hinaus ist mitzudenken, dass Heyms Widmungsempfängerin Hildegard Krohn später in einem deutschen KZ ums Leben kam, was »dem Text eine zusätzliche und für Celan immer gegenwärtige historische Dimension«³⁴ verleiht. Überdies verweist »die Heym'sche Wendung [...] ihrerseits auf die blasphemische Transformation des Psalms 130 bei Baudelaire«, womit sich das Gedicht »in die blasphemische Sprechhaltung der ersten Gedichte des Zyklus« reiht.³⁵ Durch die letztliche Positionierung von *DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN* als zweites Gedicht in der Ossip Mandelstamm gewidmeten *Niemandrose* scheint ein weiterer intertextueller Bezugspunkt auf Mandelstamm verwendet in *DIE FREIHEIT, DIE DA DÄMMERT ...*, das Celan am 18. Februar 1959 übersetzt hatte, die Formulierung »er hört dein Schiff, Zeit, das zur Tiefe geht«. Durch diesen Zusammenhang gewinnt, wie Juana Perez nachweist, »der (liebende) Gestus des Lernens die Dimension des Widerstands«, die Celans Vers *Wir sind es noch immer* in ein neues Licht stellt: »Das Gemeinsame zwischen Ich und Du ist nicht nur die Lektüre, es ist die Erfahrung, eine Zeit versinken zu sehen und dies zu überwinden.«³⁶ Das titelbestimmende *WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN* bietet also eine beispielhafte Mehrstelligkeit der Referenz. Die über das Doppelzitat geführten intellektuellen Dialoge mit Heym und Mandelstamm öffnen jeweils neue Bezugsräume, welche weit über den privaten Ausgangspunkt hinausgehen. Doch durch den innigen Ton der zwischen »wir« und »du« wechselnden Sprechsituation, die schließlich wieder zu einem »uns« findet, kann dieser auch in der Fassung letzter Hand durchaus noch mitgedacht werden.

Zudem wird der besagte Vers »Wir sind es noch immer« – übrigens ein Echo aus der berühmten *Engführung* im Vorgängerband *Sprachgitter* (»ich/ bin es noch immer, ihr«, vgl. auch K, 674) – von Celan immer wieder mit der Beziehung zu seiner Frau verbunden. So notiert er ihn im Celan-Lestrange gewidmeten Einzelexemplar der Erstauflage von *Die Niemandrose* handschriftlich unter das Gedicht, und er und seine Frau zitieren ihn verschiedentlich in ihren Briefen.³⁷ Vor allem aber wandert der Vers, mitunter variiert, durch die der *Niemandrose* nachfolgenden Gedichtbände: In identischem Wortlaut findet er sich in *SCHAUFÄDEN, SINNEÄDEN* (aus *Atemwende*), nachdem Celans Frau den Autor zwei Tage vor dem Entstehen des Gedichts brieflich an den Vers erinnert hatte (PCG, 206, V. 18; K, 734). In *DU SEI WIE DU* (aus *Lichtzwang*) lautet die

Formulierung »Du sei wie du, immer« (PCG, 304, V. 1). Und wie eine Variation erscheint auch der Vers im dazwischen liegenden Band *Fadensonnen*: »wir bleiben uns gleich.«, lautet die dritte Zeile von SCHLAFBROCKEN, das in einer Reihe von handschriftlichen Fassungen die Widmung »Für Gisèle« trägt und auf eine kurz zuvor entstandene Radierung von Gisèle Celan-Lestrange reagiert (PCG, 231, V. 3; K, 759f).

So wie in diesem Beispiel wird auch der dritte Vers aus *MIT ALLEN GEDANKEN*, »Du meine Leise, du meine Offne l...l«, noch einmal in *DIE HELLEN STEINE* als »dir zu, du meine Leise./ du meine Wahre -:« anzitiert (PCG, 130f./ PCG, 147). Beide Gedichte stehen im Zyklus *Die Niemandrose*. Im Widmungsexemplar der Erstauflage hatte Celan seiner Frau *MIT ALLEN GEDANKEN* mit der Zueignung »Für Sie, mon Amour, dieses Gedicht, noch einmal, es wird uns, auch dieses, helfen zu widerstehen« zusätzlich handschriftlich notiert. Gegenüber Dritten bezeichnete er es als Liebesgedicht (vgl. K, 677). Eine frühe Fassung von *DIE HELLEN STEINE* trägt die Widmung »Für Dich, Gisèle, für Dich mon aimée -:«.³⁸ Faszinierend ist jedoch vor allem der Vorgang, den Gisèle Celan-Lestranges Widmungsexemplar der zweiten Auflage des Gedichtbands von 1964 verbürgt: Celan ergänzt das Gedicht um die Verse »Und unser Sohn Eric/ lebt mit uns/ froh./ wächst auf./ während wir für ihn arbeiten/ und/da sind« (PCG, 693). So wird der intime Anrede-Ton der gedruckten Fassung (»du meine Leise./ du meine Wahre«) als Ansprache an ein reales Gegenüber interpretiert, während Celan in seinen handschriftlichen Versen zugleich die metaphorische Ebene des Gedichts verlässt.

Dies ist keineswegs ein bloßer Einzelfall in Celans Lyrik. Auch ein Typoskript von *OSTERQUALM* (aus *Atemwende*) erhält eine nachträgliche, privatisierende und den metaphorischen Gehalt stark einengende Bearbeitung, die nicht in den Druck übernommen wird. In der Tonlage, wenn auch nicht in der Lyrizität, ist es eine Rückbewegung zum ersten Entwurf des Gedichts: Deutlich optimistischer als die nachfolgenden Varianten deutet die erste Textstufe der frühen Fassung H⁵ die Exilsituation, denn die Sprache ist hier nicht, wie später, nur »mitgewandert« sondern »gerettet.«³⁹ Insbesondere die Endnote ist in H⁵ noch eine hoffnungsvolle: »der muntre/ Ewigkeitsgroschen/ gnädig herübergespien l...l/ hüpf mit./ hält dich frei, hält mich frei«. In der Druckfassung ist es dagegen »l...l der zerbissene/ Ewigkeitsgroschen, zu uns/ heraufgespien durch die Maschen.« Die hinzugekommene Schlussstrophe formuliert eine umfassende, nie endende Exilierung: »Drei Sandstimmen, drei/ Skorpione./ das Gastvolk, mit uns/ im Kahn.« (PCG, 204, V. 18–20/21–24)

Dieses zwischen dem 1. und 3. März 1965 entstandene Gedicht überarbeitet Celan am 4. Mai ein weiteres Mal und ersetzt seine letzte Strophe mit der düs-

teren Metaphorik durch eine verblüffende Wendung ins Positive: »Aber/ alles heitert sich auf/ Unser Sohn, du und ich/ wir leben, wachsen, arbeiten/ frei.« (K, 742; nicht in BCA) Die Exilthematik von *OSTERQUALM* wird so auf das individuelle Erleben reduziert, wobei auffällt, dass die Bildlichkeit nun in den Bereich der Alltagssprachlichen metaphorischen Konventionen (»sich aufheitern«, »wachsen«) geraten ist. Dass Celan also diese Fassung, die strenggenommen als »letzter Hand« gelten muss, nicht als Grundlage für den Druck verwendete, darf wohl weniger auf das Bestreben, keine biographischen Spuren zu hinterlassen, zurückgeführt werden als auf die andere Sprachebene der Variante. Die nachträgliche, weit über eine bloße Widmung hinausgehende Veränderung zeigt jedoch, dass er eine eigene, private Lesart seines Gedichts hatte, die offenbar für ihn parallel zu der Vielschichtig- und Vieldeutigkeit des letztlich veröffentlichten Texts Relevanz und Bestand besaß. Vergleichbare Vorgänge finden sich verschiedentlich, wenn auch mitunter nur, wie im 1965 entstandenen und im Band *Fadensonnen* veröffentlichten Gedicht *DIE UNZE WAHRHEIT*, als Kommentar unter den Niederschriften im Arbeitsheft festgehalten. Die Verse »das kämpfend in Herz-/ höhe gestemmte Gesetz/ Sohn, siegt« (PCG, 227 f., V. 6–8) ergänzt Celan durch: »Du siegst, Eric, mit mir/ und deiner Mutter« (K, 757). Doch diese für ihn offenbar wichtige biographische Verortung des eigenen Texts bleibt eine rein private.

Auch zum am 5. und 6. Oktober 1957 entstandenen Gedicht *Schuttkahn* (PCG, 103) gibt es eine auf den 18. Oktober datierte spätere Fassung, die Celan nicht für den Druck im Gedichtband *Sprachgitter* auswählte: *Rheinufer/ (Schuttkahn II)*, Ingeborg Bachmann gewidmet.⁴⁰ Die Liebesbeziehung zwischen den beiden Autoren war im Oktober 1957 nach Wiederbegegnungen in Wuppertal und Köln für einige Monate wiederaufgelebt, wovon auch viele im Bachmann-Nachlass aufbewahrte Celan'sche Gedichtmanuskripte aus dem besagten Zeitraum zeugen, diverse von ihnen mit eindringlichen Widmungen an Bachmann. So findet sich in einem »Lies, Ingeborg, lies:« beschrifteten Umschlag mit fünf Gedichten ein Manuskript von *Weiß und Leicht* (PCG, 98f.) mit der Widmung »Für Dich, Ingeborg, für Dich.«⁴¹ Holger Gehle zufolge, der die Gedichtmanuskripte Celans in Bachmanns Nachlass gesichtet und analysiert hat, sind in der Zeitspanne vom ersten Gedicht nach der Wiederbegegnung in Köln bis zu einem auf den 7. Januar 1958 datierten Text alle Gedichte des vierten Zyklus der *Sprachgitter* »gleichsam als »Briefe« an Ingeborg Bachmann entstanden.«⁴² *Rheinufer* sticht darunter besonders hervor, weil es wie *OSTERQUALM* nachträglich eine andere Schlussstrophe erhält als das früher entstandene, aber letztlich veröffentlichte *Schuttkahn*. Doch in diesem Fall bleibt die Sprache auch in der späten Fassung hochmetaphorisch: Aus »Geleichtert. Die Lunge, die Qualle/

bläht sich zur Glocke, ein brauner/ Seelenfortsatz erreicht/ das hellgeatmete Nein« wird »Geleichtert. Die Lunge, die Qualle/ grüßt eine Glocke, ein brauner/ Seelenfortsatz erreicht/ den helligkeitswunden Hauch.« Dem Kommentarband zu *Sprachgitter* zufolge markiert das Attribut »hellgeatmet« in *Schuttkahn*, dass »das Ziel »Nein« [...] im Augenblick seines Erreichtwerdens in seiner Substanz negiert und zum Gegenwort wird, ein Lebenswort gegen gewaltsamen Tod.«⁴³ Der »helligkeitswundell Hauch« in der Fassung letzter Hand ist eine Variation dieses »hellgeatmeten Nein«, mit deutlichen semantischen Überschneidungen: »Hauch« kann, neben anderen Bedeutungen, als Synonym für (schwachen) Atem gebraucht werden und die Lichtstärke wird jeweils als »hell« gekennzeichnet; zudem reiben sich in beiden Fällen Negativität (»wund«, »Nein«) und Lebensanzeichen, wenn auch mit verändertem Akzent. Der Bezug auf Bachmann ist allein durch die Titeländerung erahnbar, die das Gedicht dezent im Raum der Begegnung (»Rheinufer«) verortet. Die neuen Schlussverse indes erlauben, jedenfalls für den Außenstehenden, keinen Rückbezug auf die Adressatin Bachmann.

Natürlich ist nicht auszuschließen, dass Celan die später entstandene Fassung, *Rheinufer*, aus ästhetischen Überlegungen zugunsten der früheren, *Schuttkahn*, wieder verwarf, oder er sie nach dem erneuten Ende der Liebesbeziehung aus persönlichen Gründen nicht mehr veröffentlichen wollte. Doch die Tatsache, dass Celan dem Typoskript von *Rheinufer* den Untertitel (*Schuttkahn II*) gab, der durch die Nummerierung einen deutlichen Bezug auf die ältere Fassung herstellt und zugleich die Alternative markiert, lässt vermuten, dass *Rheinufer* von vornherein als Bachmanns persönliche, als ihre »eigene« Fassung gedacht war.

So lösen sich keineswegs alle von Celans Gedichten in der Genese von ihrem privaten Hintergrund, doch dieser bleibt vertraulich und existiert separiert von der Bedeutung, welche die Texte im Kontext ihrer Veröffentlichung und speziell als Teil der zyklisch gedachten Gedichtbände erhalten. Die Ebenen des Privaten und des Öffentlichen werden also weitgehend getrennt – und dadurch erscheinen insbesondere die in die Gedichtbände aufgenommenen Texte losgelöst von ihrer Entstehungsgeschichte und beinahe autonom.

Anmerkungen

- 1 Ironischer Weise relativiert dieser Kontext zugleich die Würdigung Pounds, denn er wird so nur dem heute fast unbekanntem Daniel gleichgesetzt, während Eliot selbst mit der Maske des Weltdichters Dante spricht.
- 2 Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig.

- Frankfurt/Main 2001, 115. Anders als Genettes Übersetzer Hornig unterscheide ich im Folgenden nicht begrifflich in Widmung (im Original: *dédicacer*; tatsächliche Widmung eines Einzelexemplars) und Zueignung (im Original: *dédier*; symbolische Widmung eines Werks), da hierbei lang etablierte Gattungsbezeichnungen wie die ebenfalls symbolische »Widmungslyrik« übergangen würden.
- 3 Ebd., 132.
 - 4 Ebd., 139.
 - 5 Ebd., 137.
 - 6 Vgl. hierzu etwa Axel Gellhaus, *Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan*, in: ders., Andreas Lohr (Hg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln-Weimar-Wien 1996, 177–196.
 - 7 In: Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2003, 98, 203. Im Folgenden: PCG, Seitenzahl; Kommentarstellen im Folgenden: K, Seitenzahl. Wenn kein separater Titel vorliegt, werden entsprechend Celans eigener Praxis Kapitälchentitel aus den von ihm selbst so hervorgehobenen Wörtern der ersten Verse gebildet.
 - 8 Vgl. etwa Hans-Georg Gadamer, *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«*, Frankfurt/Main 1973 (zu *Blume*: 118–122); Bernd Witte, *Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans*, in: *Poetica*, 13 (1981), 131–148 (zu *Blume*: 139–141); Thomas Sparr, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg 1989 (zu *Coagula*: 115ff., zu *Blume*: 120–130); Otto Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*, München 2000 (zu *Blume*: 125).
 - 9 Gunter Martens, *Textgenese als Möglichkeit der Texterschließung. Paul Celans Gedicht »Hafen«*, in: Axel Gellhaus, Karin Herrmann (Hg.), *»Qualitativer Wechsel«. Textgenese bei Paul Celan*, Würzburg 2010, 153–175, hier 174.
 - 10 Vgl. stellvertretend für viele in der Celan-Forschung nachgewiesene ähnliche Vorgänge die Genese des Gedichts *Hinausgekrönt*: Nadia Lapchine, *Textgenese und Gedichtgenese im Gedicht »Hinausgekrönt«. Eine Ethik des Schreibens*, in: Gellhaus, Herrmann, *»Qualitativer Wechsel«*, 137–152.
 - 11 Peter Szondi, *Eden*, in: ders., *Celan-Studien*, Frankfurt/Main 1972, 113–125, hier 115f.
 - 12 Vgl. Gellhaus, Herrmann, *Qualitativer Wechsel*, 9.
 - 13 Karin Herrmann, *Die Heraufkunft des poetischen Wortes. Paul Celans Gedicht »Blume« im Spiegel der Textgenese*, in: Gellhaus, Herrmann, *»Qualitativer Wechsel«*, 69–89, hier 76. Vgl. auch Witte, *Theorie der hermetischen Lyrik*, 140.
 - 14 Hannah Markus, *Ilse Aichingers Lyrik. Das gedruckte Werk und die Handschriften*, Berlin 2015, 215–243.
 - 15 Christine Ivanović, *Widmung. Dem Andenken Ossip Mandelstams*, in: Jürgen Lehmann unter Mitarbeit von ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans »Niemandrose«*, Heidelberg 2003, 45ff., hier 45.
 - 16 Paul Celan, *Tagebuch 1960*, D 90.1.3291, Bruchstück 57, in: ders., *Historisch-kritische Ausgabe der Werke Celans in 16 Bänden* [= Bonner-Celan-Ausgabe], hg. von Rolf Bücher und Axel Gellhaus; begründet von Beda Allemann, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 11: *Verstreut gedruckte Gedichte. Nachgelassene Gedichte bis 1963*, hg. von Holger Gehle und Thomas Schneider unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2006, 495. Ausgabe im Folgenden zitiert als BCA.
 - 17 Eine ausführliche Deutung von *Le Périgord* hat Jean Bollack selbst unternommen;

- vgl. Jean Bollack, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, übersetzt von Werner Wögerbauer, München 1993.
- 18 Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart-Weimar 2012, 136, 135.
- 19 Ivanović, *Widmung*, 45ff., hier 45.
- 20 Ivanović, *Widmung*, 46.
- 21 Vgl. Anm. 27; ferner: *Argumentum e silentio/ Für René Char* (PCG, 86f.; K, 640ff.) sowie *Die Krüge/ Für Klaus Demus* (PCG, 45f.; K, 602, 613f.).
- 22 PCG, 42 (Erstdruck ohne Widmung); Vorstufe als Faksimile in: Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*, hg. und kommentiert von Bertrand Badiou u. a., Frankfurt/Main 2008, Abbildung 11, transkribiert als Brief 1 auf 7.
- 23 Hans Höller, Andrea Stoll, *Das Briefgeheimnis der Gedichte. Poetologisches Nachwort*, in: Bachmann, Celan, *Herzzeit*, 224–243, hier 227.
- 24 Vgl. Brief Nr. 1., in: Bachmann, Celan, *Herzzeit*, 7 sowie den Kommentar, 251.
- 25 Vgl. BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 2/3: *Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis*, Bd. 2.2/3.2: *Apparat*, hg. von Andreas Lohr unter Mitarbeit von Holger Gehle in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2003, 208, 01.28, H¹. (H¹ würde in der BCA die Fassung letzter Hand bezeichnen.)
- 26 Brief Nr. 53 (31.10.1957), in: Bachmann, Celan, *Herzzeit*, 64–65, hier 64.
- 27 Ebd.
- 28 In: *Hans Mayer zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*, hg. von Walter Jens, Fritz J. Raddatz, Reinbek/Hamburg 1967, 105. Aufgenommen in: *Fadensonnen*, in: PCG, 234.
- 29 Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen 1958*, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3: *Gedichte III. Prosa. Reden*, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt/Main 1986, 185f., hier 186.
- 30 BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 6: *Die Niemandrose*, Bd. 6.2: *Apparat*, hg. von Axel Gellhaus unter Mitarbeit von Holger Gehle und Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2001, 51, 04.2, H¹.
- 31 Vgl. den Text von Heyms Gedicht auf <https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9691/24> letzter Zugriff 19.3.2019.
- 32 Leonard M. Olschner, *Das Wort-vom-zur-Tiefe-Gehen*, in: Lehmann, *Kommentar zu »Niemandrose«*, 57–60, hier 57.
- 33 BCA 6.2, 52, 04.2, H^{1c,g}.
- 34 Olschner, *Das Wort-vom-zur-Tiefe-Gehen*, 57.
- 35 Axel Gellhaus, »sovenha vos a temps die ma dolor«, *Anmerkungen zu Paul Celans Gedichtband »Die Niemandrose« und seinen Frühstadien*, in: Dieter Burdorf (Hg.), *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*, Berlin-New York 2010, 193–202, hier 193.
- 36 Juliana P. Perez, *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans »Die Niemandrose«*, Würzburg 2010, 37.
- 37 Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, hg. und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann,

- Frankfurt/Main 2001, hier Bd. 1, Brief 215 und 218. Vgl. auch den Kommentar in: PCG, 673f., hier 674.
- 38 BCA 6.2, 197, 04.32, H¹.
- 39 PCG, 204, V. 10 bzw. BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 7: *Atemwende*, Bd. 7.2: *Apparat*, hg. von Rolf Bücher, Frankfurt/Main 1990, 193, 05.64, H⁵.
- 40 BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 5: *Sprachgitter*, Bd. 5.2: *Apparat*, hg. von Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2002, 227, 03.17, außerhalb der genetischen Darstellung – »Wahrscheinlich für Ingeborg Bachmann persönlich bestimmt; Varianz außerhalb der genetischen Folge (vgl. Datierung)« (ebd.).
- 41 Vgl. zu dem gesamten Sachverhalt Holger Gehle, *Die Celan-Handschriften im literarischen Nachlass Ingeborg Bachmanns. Ein Überblick unter besonderer Berücksichtigung der Entstehung von »Sprachgitter«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 121 (2002), 614–618, hier 617.
- 42 Gehle, *Celan-Handschriften im Bachmann-Nachlass*, 618.
- 43 Klaus Manger, *Schuttkahn*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans »Sprachgitter«*, unter Mitarbeit von Jens Finckh, Markus May, Susanna Brogi, Heidelberg 2005, 277–283, hier 283.

Gerhard Richter

Ästhetische Eigenzeiten zwischen
Datum, Fortführung und Herkunft
(Derrida, Botho Strauß)

Ästhetische Eigenzeit und die Zeit des Anderen

Nach einer Eigenzeit des Ästhetischen zu fragen, heißt, sich auf das Problem einzulassen, was für eine Zeit und welche Zeiterfahrung in der Eigenzeit eines Kunstwerks eine besondere Geltung beanspruchen. Die Möglichkeit, dieser Frage nachzugehen, setzt voraus, dass die in der ästhetischen Form verankerten und im Kunstwerk auf Erfahrung drängenden Spannungen einer künstlerischen Eigenzeit auf jeweils begründbare Weise so verstanden werden können, dass sie sich von anderen Formen der Zeit und Zeiterfahrung in bedeutsamer Hinsicht unterscheiden. Ist diese begriffliche Voraussetzung grundsätzlich erfüllt, dann kann von der ästhetischen Eigenzeit als einer Praxis der Zeitgestaltung ausgegangen werden, die bestimmte Modelle und Konstellationen des Zeitlichen auf eine der Kunst eigenen Weise dem Bereich des prinzipiell Erfahrbaren und auf idiomatisch-bestimmte Weise Erkennbaren einschreibt. Ästhetische Eigenzeiten können, wenn man sie, wie jüngst die Literaturwissenschaftler Michael Gamper und Helmut Hühn, unter diesem Gesichtspunkt beleuchtet, im weitesten Sinne als »exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion verstanden [werden], wie sie einzelnen Gegenständen bzw. Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind.«¹ Ästhetische Objekte »unterschiedlicher medialer und materialer Provenienz«, aber auch »andere Artefakte und Objekte der materiellen Dingkultur« fordern dazu auf, »auf vielen Ebenen zugleich stattfindende (Selbst-)Bezüglichkeiten« der Beobachtung zu unterziehen, um zu einer dem Ästhetischen eigenen »Wahrnehmung idiosynkratischer Zeitlichkeiten« zu gelangen.² Als entscheidend bei dieser Form der Wahrnehmung ästhetischer Eigenzeiten erweist sich, dass Kunstwerke »Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« grundsätzlich *anders* in Szene setzen, ja geradezu davon leben, dass sie sich von den Erscheinungsformen einer »liniaren Zeit« selbstreflexiv abheben.³ Auf diese Weise wäre es dem Kunstwerk beschieden, zu den Formen der besonderen Zeitlichkeit, die es darstellt und zu deren Erfahrung es aufruft, auf eine ihm eigene Weise

sich zu verhalten. In den Mittelpunkt der ästhetischen Aufmerksamkeit rücken auf diesem Wege gerade jene Ebenen der Zeitlichkeit, »die zur Funktion querliegen«, also sich nicht ohne weiteres dem Diktat der gemessenen und instrumentalisierten Zeit unterwerfen, obwohl die Eigenzeiten des Ästhetischen durchaus »auch auf als ›chaotisch‹ erfahrene Zeiterscheinungen ordnend und strukturierend reagieren können«, sie also prinzipiell der Zeitlichkeit eine gewisse Erfahrbarkeit zu vermitteln in der Lage sind.⁴

Wie wäre allerdings, so könnte man nun fragen, die Idee einer ästhetischen Eigenzeit aufzufassen, wenn diese nicht ausschließlich als im Kunstwerk selbst angelegt verstanden wird, sondern vielmehr als eine Art Bewegung, die zugleich über das vermeintlich Eigene eines Kunstwerks hinausgeht und dennoch gerade in diesem Hinausgehen das Kunstwerk und die ihm zugeschriebenen ästhetischen Eigenzeiten zu dem macht, was sie eigentlich sind? Inwiefern weisen also bestimmte Praktiken, die zwar als mit der Eigenzeit des Ästhetischen intim verwoben erscheinen, über diese Eigenzeitlichkeit allerdings auch immer wieder in aleatorischer Manier hinausweisen, auf eine gewisse Bewegung hin, in welcher eine vermeintliche Eigenzeit ebenfalls als eine Zeit des Anderen und Uneigenen erscheint? Diese Bewegung mag in besonderer Deutlichkeit in Form der speziellen Geste des Datierens und mit dem Begriff des Datums markiert werden.⁵

Treten wir unter diesen Vorzeichen zunächst einen Schritt zurück, um die datierende Eigenzeitlichkeit, die gleichzeitig über das Eigene hinausweist, anhand eines kanonischen literarischen Beispiels zu veranschaulichen. Wenn es im dritten Akt des Königsdramas *Richard II* an prononciierter Stelle »O, call back yesterday, bid time return« heißt, setzt Shakespeare in diesem ersten Stück seiner Lancaster-Tetralogie nicht ausschließlich die schwermütige Sehnsucht nach einer unwiederbringlich verflossenen Zeit in Szene.⁶ Vielmehr handelt es sich bei dieser durch die Figur des Earl of Salisbury vorgenommenen Anrufung gleichzeitig um die dramatische Inszenierung eines Aktes des *Datierens*, wie auch in der deutschen Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck sinnfällig wird (»O, rufe Gestern wieder, laß die Zeit umkehren«).⁷ Indem nämlich das verflossene Gestern (»call back yesterday«) mit personifizierender Geste angesprochen und die Zeit selbst – die *Zeit als Zeit* (»bid time return«) – zurückgerufen werden soll, gerinnt diese Zeit des Gesterns auch zu einem bestimmbareren *Datum*. Das Gestern wird also erst durch seine Anrufung nachhaltig datiert. Dieses Datum einer verflossenen Zeit, in diesem Falle das Gestern, setzt sich sodann grundsätzlich in Beziehung zu anderen Daten und Zeiten, die, ob sie nun bereits verflossenen sein mögen oder noch ausstehen, ebenfalls zu prinzipiell erkennbaren und wiederholbaren Markierungen von

Zeitlichkeit werden. Das Jetzt des An- oder Ausspruchs wird dadurch, dass es im Blick auf das Gestern ein Datum stiftet, selbst auch zu einem Datum. Erst von diesem Datum aus gesehen wird die andere Zeitmarkierung, diejenige, die sich auf die verfllossene Zeit bezieht, zu einem echten Datum. Das Datieren einer vergangenen oder verlorenen Zeit markiert also immer ein doppeltes Datum: dasjenige Datum, das verfllossen ist und auf das sich das momentane Datum im Akt des Datierens eines vorausgegangenen Datums bezieht, und die jetzige, augenblickliche Zeit des Datierens selbst. Einem Ereignis oder einer Erfahrung ein Datum zu geben heißt somit immer auch, sich selbst ein Datum zu geben, sich als radikal zeitlich zu datieren. Hinzufügen ließe sich eine dritte Datierungsebene: Jedes Datieren richtet sich – neben seiner Verstrickung eines vergangenen Datums mit einem gegenwärtigen Datum – ebenfalls auf ein noch unbekanntes Datum in der Zukunft, in der das soeben Datierte (»O, call back yesterday«) sowie der Akt des Datierens selbst zitiert und heraufbeschworen werden können.

Der schwermütige Appell »O, call back yesterday, bid time return« verweist gleichzeitig als Geste des doppelten bzw. dreifachen Datierens auf eine verdoppelnde Form der Wiederholung: ein erneutes Auftreten einer Zeit, die bereits abgelaufen ist (so, wie sich ein Ereignis wiederholen mag oder wie etwa eine bereits ausgestrahlte Fernsehsendung wiederholt wird) und gleichzeitig, im wörtlichen Sinne, ein Wieder-holen, also ein Zurück-holen dessen, was sich auf Distanz begeben hat oder gar komplett verloren gegangen ist. Das Datum und das Datierende des Kunstwerks, wie Shakespeare es uns dramatisch vor Augen führt, ist diesem Anspruch der doppelten Wiederholung und ihrer letztendlichen Hinfälligkeit stets ausgesetzt, wenn sie auch gleichzeitig davon lebt und dadurch Formen der ästhetischen Eigenzeitlichkeit zu entfalten in der Lage ist.

Bei der Frage nach den möglichen Eigenzeiten des Ästhetischen dreht es sich, so kann nun argumentiert werden, nicht lediglich um die Verfahrensweisen, mit Hilfe derer sich ein Kunstwerk einer Reihe von Problemen, welche die Erkenntnis von Zeit, Zeitlichkeit, Endlichkeit, Zukünftigkeit und Geschichte betreffen, annimmt. Die Frage nach den Eigenzeiten des Ästhetischen bezieht sich nicht ausschließlich auf Aspekte der Darstellung von Zeit, ihr Vergehen und Vergegenwärtigen, um auf diese Weise die jeweils verschiedene erkenntniskritische und kunstspezifische Bedeutung ästhetischer Eigenzeiten in das Zentrum der Reflexion zu versetzen. Vielmehr hätte sich ein nachhaltiges Reflektieren über die Eigenzeiten des Ästhetischen ebenfalls darüber zu verständigen, inwiefern ein Kunstwerk in seiner poetologischen Besonderheit die Formen von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit nicht lediglich darstellt,

sondern seinerseits grundsätzlich einer Geste des Datierens eingeschrieben ist, also eine Singularität des Zeitlichen durch eine Markierung festhält, die sich gleichzeitig gerade durch ihre Wiederholbarkeit – denn jedes Datum ist prinzipiell zitierbar und daher als Markierung wiederholbar – in ihrer Einmaligkeit selbst in Frage stellt, ja in gewisser Weise sogar wieder zurücknimmt. Die Eigenzeiten des Ästhetischen wären also auch und gerade über das Datum, das Datieren und die Datierbarkeit von Ereignissen, Sprechakten und Erfahrungen zu denken; das Datieren zählt auf eine besonders provokante Weise zu den Eigenarten ästhetischer Eigenzeiten und ihrer poetologischen Bandbreite.

Zugespitzt formuliert ist geltend zu machen, dass über die Frage der Datierbarkeit und des Datums die Eigenzeit des Ästhetischen immer auch als die Zeitlichkeit eines ›Anderen‹ sichtbar wird und dass dieses Andere bei jedem Denken einer Eigenzeit als konstitutives Moment mitgedacht zu werden verlangt. Die Zeit, um die es sich im Kunstwerk dreht, findet immer auch außerhalb von dessen Eigenzeitlichkeit statt, ist also als etwas Eigenes auf ein Anderes und Uneigenes gerichtet. So muss der reflektierenden Erfahrung und der genauen Lektüre eine jede ästhetische Eigenzeit des Werks gleichsam als die Zeit eines Anderen erscheinen, ja vielleicht als die Zeit des Anderen schlechthin. Erst in der Zeit, auch wenn es sich um eine Eigenzeit handelt, die nicht mehr die eigene Zeit ist, in der Zeit also, die dem Anderen zusteht und die das Andere prinzipiell datieren oder zu einem Datum formen kann, kommt das Werk – und damit auch seine Zeitlichkeit – zu sich selbst. Nur in der Veräußerung der Eigenzeit an das Uneigene, in der Absage an die eigene Zeit zugunsten einer noch nicht gesicherten Zeit des Anderen, eines Anderen, der oder das auf noch unbestimmte Zeit aussteht, dessen Kommen noch zu datieren ist, beginnt das Werk, dem Eigenen seiner Eigenzeit eingedenk zu werden und es als solches ins Bewusstsein zu heben. Eine ästhetische Eigenzeit ist immer die Zeit und das Datum des Anderen.

Was genau aber hat es zu bedeuten, wenn ein Kunstwerk, etwa von der Art, die man, wie im Falle Shakespeares, ein Drama oder – erweitert – einen literarischen Text schlechthin nennt, ein Ereignis, einen Sprechakt oder eine Erfahrung auf eine ihm eigene Weise als zeitlich markiert, also datiert? Datiert die Eigenzeit des Ästhetischen durch die zeitliche Markierung etwas im Werk selbst Vorhandenes oder bezieht sich die datierende Markierung auf etwas dem Kunstwerk Äußerliches, auf etwas also, das im Werk zwar zur Darstellung kommt, seinerseits jedoch unabhängig vom Werk bereits Bestand hat? Welche Erkenntniserfahrung ermöglicht das Datum einer im Kunstwerk inszenierten Markierung dieser Zeitlichkeit? Wie hängen epistemologische Betrachtung, ästhetische Eigenzeit und das Erzeugen eines (wiederholbaren) Festhaltens

von Zeit mit dem markierenden Datum innerhalb eines Werkes oder Textes zusammen? Welche ästhetische Eigenzeit markiert das Datum, welches Verständnis und welche Erfahrung von Zeitlichkeit lässt es fort- und damit überleben? Wen oder was führt das Datum, das *im* Werk *am* Werk ist, fort?

Derrida und die Zeit des Datums

In seinen vielschichtigen philosophisch-poetologischen Reflexionen auf das Werk Paul Celans, die er unter dem Begriff »Schibboleth« bündelt, begibt sich Jacques Derrida unter anderem auch auf die Spur des Datums. Dabei stellt sich heraus, dass bereits die Frage, was etwas sei, datiert. »Die Philosophie, die Hermeneutik, die Poetik«, so Derrida, »können sich nur in Idiomen, in Sprachen herausbilden, im Korpus der Ereignisse und Daten, über die sich nur noch sagen ließe, daß kein metalinguistisches oder metahistorisches Herausragen möglich ist; doch ein solches wird von innen heraus, wenn man so sagen darf, durch die ent-markierende Struktur, die zur Wiederholbarkeit des Datums, ja vielleicht gar zur Wesensvernichtung des Datums gehört, garantiert.«⁸ Hier ist für Derrida »Auslöschung des Datums oder des Eigennamens« nichts anderes als der »Ursprung der Philosophie, der Hermeneutik, der Poetik, ein Anstoß«.⁹ Diesen Anstoß gilt es nicht nur auszuhalten, sondern vor allem auch zu denken. Denn indem »die Zueignung das Datum – anders gesagt, das *Schibboleth* – in seiner Wiederholung vernichtet, setzt sie das Datum voraus und verleugnet es«.¹⁰ In welchem Sinne, so könnte man nun fragen, ist Derrida in der Lage zu behaupten, dass die Wiederholbarkeit des Datums und dessen Vernichtung zueinander gehören? Es ist festzustellen, dass jedes Datum, das einen bestimmten Zeitpunkt markiert oder benennt – ja diesem Zeitpunkt durch die besondere Markierung als Datum gewissermaßen einen Eigennamen verleiht und ihn dadurch überhaupt erst ansprechbar, feststellbar, zitierbar macht –, bestrebt ist, das Unwiederholbare prinzipiell wiederholbar zu machen, es dem absoluten Verlust der Unwiederholbarkeit zu entreißen, indem es durch die Datierung und die damit einhergehende zeitliche Markierung zitiert, heraufbeschwört und daher in gewisser Weise als wiederholbar, ja zurückholbar erfahren wird. Gleichzeitig aber wird gerade durch dieses Zitierbarmachen, dieses Wiederholbarmachen durch das Markierende und Benennende des Datums, die unhintergehbare Singularität des Unwiederholbaren ausgelöscht. Denn wenn etwas wiederholbar und zitierbar ist, wird es bereits zu einer Art Wiedergänger, der sich sozusagen als Untoter unter die Lebenden und das Lebendige des Unwiederholbaren gemischt hat.

Dieses widerspenstige, nicht-reduzierbare Ineinandergreifen der Bestätigung von Unwiederholbarkeit und deren Auslöschung findet sein Gegenstück im Verhältnis von Lesbarkeit und Unlesbarkeit des Datums selbst. Derrida geht auf letzteres Verhältnis ein, indem er herausstreicht:

Ein Datum trägt sich fort, es transportiert sich, es enthebt sich seiner selbst – und löscht sich daher in seiner Lesbarkeit aus. Diese Löschung stößt ihm nicht zu wie ein Unfall, sie zieht seinen Sinn und seine Lesbarkeit nicht in Mitleidenschaft, vielmehr wird diese Löschung eins mit dem Zugang der Lektüre selbst zu dem, was ein Datum noch bedeuten kann. Wenn die Lesbarkeit jedoch das Datum auslöscht, ebenjenes, das sie zu lesen gibt, so wird dieser seltsame Vorgang mit der Einschreibung des Datums selbst seinen Anfang gefunden haben. Das Datum muß etliche Wundmale an ihm selbst, die von der Einzigartigkeit herrühren, verhüllen, um länger zu überdauern, und ebendadurch hält es die Erinnerung an das Gedicht wach. Es ist die einzige Chance für die Wiederkehr des Datums. Löschung oder Verhüllung, diese dem Ring der Wiederkehr eigene Annullierung gehört der Bewegung der Datierung an. Das, woran erinnert werden muß, was *gleichzeitig* versammelt und wiederholt werden muß, ist von dem Augenblick an gleichzeitig die Vernichtung des Datums, eine Art Nichts, oder Asche.¹¹

Das Datum, so könnte man Derridas Ausführungen auffassen, bestätigt das Moment der Lesbarkeit, indem es auf einer Markierung, einem Sichtbar-Machen eines nunmehr zu entziffernden Textes, Phänomens oder Sachverhaltes besteht; das Datum verkörpert in diesem Sinne die Voraussetzung jeder Lesbarkeit, die Grundlage eines jeden hermeneutischen Aktes, ja die Rahmenbedingung jeglicher Interpretation von Werk, Welt und Dasein überhaupt. Allerdings entzieht das Datum sich gleichzeitig auch der Lesbarkeit, indem es nämlich nicht in einer Selbst-Identität verharrt, also als es selbst nicht bei sich bleibt, sondern stets über sich hinausweist, sich immer bereits auf dem Weg in eine Andersheit befindet, in die es – darin dem Zitat gleichend – stets aufs Neue zurückgeholt und eingeschrieben werden kann. Die Zitierbarkeit, ja grundsätzliche Iterabilität des Datums fügt es daher unweigerlich und auf jeweils einzigartige Weise der Schnittstelle zwischen Lesbarkeit und absoluter Unlesbarkeit ein. Dabei muss sich das Datum der Gefahr seiner Unlesbarkeit bedingungslos stellen, denn ohne sie wäre auch die ersehnte Lesbarkeit, die sich schließlich erst über die Wiederholbarkeit in einer noch ausstehenden Andersheit ergibt, nicht zu haben. Diese Doppelbewegung benennt gewissermaßen das Versprechen des Datums im doppelten Sinne: sein Glücksversprechen im Sinne einer Bestätigung, auf die zu hoffen ist, und gleichzeitig seinen Versprecher, ein fehlerhaftes Sprechen oder Versehen, in dem sich jede Lesbarkeit zurücknimmt und der Sinn zu Asche zerfällt.

Wenn das Datum sowohl bewahrt als auch vernichtet, dabei sowohl lesbar als auch unlesbar erscheint, dann lässt es auch die Frage der Einzigartigkeit nicht unberührt. »Man muß«, erwägt Derrida, »allerdings ohne das Gedächtnis zu verlieren, vom Datum sprechen, welches ja schon von sich selbst spricht: Das Datum wird, indem es sich einfach ereignet, durch Einschreibung eines Merkzeichens ›erinnerungshalber‹ das Schweigen der puren Einzigartigkeit gebrochen haben.«¹² Allerdings, so entfaltet sich der Gedankengang weiter, muss man, um überhaupt vom Datum sprechen zu können, »es auch löschen, es *jenseits der reinen Einzigartigkeit*, von der es spricht, lesbar, hörbar, wahrnehmbar machen. Nun ist dieses Jenseits-der-absoluten-Einmaligkeit, also die Chance für die Ausrufung des Gedichts, nicht etwa gleichbedeutend mit der simplen Auflösung des Datums ins Allgemeine«, sondern vielmehr »seine *Löschung angesichts* eines anderen Datums, eben jenes Datums, zu *welchem* das Datum spricht, das Datum eines Anderen oder einer Anderen, das sich auf seltsame Weise im Geheimnis einer *Begegnung*, in einem Geheimnis *der Begegnung*, mit demselben Datum verbindet.«¹³ Die Einzigartigkeit des Datums kann deswegen nur dadurch bewahrt werden, dass man mit ihr bricht. Der Einzigartigkeit eines Datums gerecht zu werden – im Sinne des Datums zu denken und zu handeln – hieße, dessen Einzigartigkeit gleichzeitig auch aufzugeben; das Datum erschiene nicht mehr als von einem absoluten Selbsterhaltungstrieb durchdrungen, sondern wäre stets bereit, sich an eine Andersheit, etwa an ein anderes Datum, weiterzugeben. Diese Aufgabe des Aufgebens an etwas anderes ist es, was das Datum im emphatischen Sinne zu dem macht, was es eigentlich ist. Denn stets spricht ein einzigartiges Datum mit vielen anderen Daten. Die Singularität des Datums kann nur dann verstanden werden, wenn diese im Lichte eines vielfältigen Bezugs auf andere Daten und Markierungen aufgefasst wird, zum Beispiel dann, wenn das momentane, im Hier und Jetzt gelebte und gegengezeichnete Datum, über das ein vergangenes Datum zitiert oder ins Gedächtnis gerufen wird, nun selbst zu einem einzigartigen Datum wird, dies aber nur deswegen geschehen kann, weil das gegenwärtige Datum sich wiederum auf ein anderes Datum in einzigartiger Weise bezieht, dabei jedoch von der Andersheit des anderen (zitierten) Datums – und damit also einer Nicht-Einzigartigkeit – abhängig bleibt.

Der immer mögliche Bezug des Datums auf ihm vorausgegangene Datumsmarkierungen verhindert gleichzeitig nicht, dass ein solcher Bezug auch in die andere Richtung, nämlich jene des Zukünftigen weisen kann. Wird ein Datum mit einer Unterschrift versehen – in einem Akt der Benennung, der Beglaubigung und des historischen Gegenzeichnens, durch den ein Datum ja überhaupt erst zu einem Datum im eigentlichen Sinne wird – dann zeichnet

diese Unterschrift nicht lediglich eine historische Markierung gegen, sie wendet sich gleichfalls immer auch auf ein Zukünftiges, indem sie das Datum im noch Ausstehenden, Unbekannten, Werdenden zitierbar, heraufbeschwörbar und sichtbar macht. Unter diesen Vorzeichen ließe sich dann auch Derridas Überlegung besser verstehen, der zufolge die »Unterschrift des Datums« eine tragende Rolle spielt. »Jenseits des einzigartigen Ereignisses«, so lautet die Argumentation, »welche sie [die Unterschrift des Datums] markiert und dessen Eigenname sie wird – ein ablösbarer Eigenname, der imstande ist, allein weiterzuleben und daher das Verschwundene als Verschwundenes, ja sogar dessen Asche anzurufen und in Erinnerung zu rufen –, erzwingt die Unterschrift, ganz wie ein Titel (*titelus* meint eine Konzentration von Information auf gedrängtem Raum), eine mehr oder minder offenbare und doch geheime Verbindung von einzigartigen Erlebnissen, die sich teilen und auch noch in Zukunft *dasselbe* Datum miteinander teilen werden.«¹⁴ Die geheime Verbindung, von der hier die Rede ist, besteht unter anderem darin, dass die Singularität von Erlebtem, Gelesenem oder Gedachtem durch die Markierung seitens des Datums auf eine Zukünftigkeit verwiesen wird, die sich auch in einer Zeit, die noch aussteht, ein Datum mit der jetzigen Zeit, der Zeit der Unterschrift und des Gegenzeichnens, teilt. Diese gespenstische Verbindung zwischen dem, was im Augenblick der datierenden Unterschrift als Gegenwart wahrgenommen wird und dem, was in noch ungedachter und unerfahrener Zukünftigkeit einmal als Herkunft des Datums wahrgenommen werden wird, verweist jeden Akt der Schrift – und jede ästhetische Eigenzeit, die in einem Werk und in seinem es aufnehmenden Umfeld statthat – auf eine radikale Andersheit, die noch aussteht und die nur unzureichend mit dem traditionellen Zeitbegriff »Zukunft« zu fassen ist. Aus dem Blickwinkel ästhetischer Eigenzeit betrachtet, eignet dem Datum also stets eine nicht-reduzierbare innere Dynamik des Fortlebens und Fortführens im Anderen, die sich ihrerseits wiederum ohne das Gewordene und die Idee der Herkunft eines Datums nicht denken ließe.

Das Datum zwischen Fortführung und Herkunft: Botho Strauß

Vielleicht könnte man an dieser Stelle die Idee des Datums und des Datierens, wie Derrida sie in erster Linie anhand von Gedichten Celans entfaltet, so weiterentwickeln, dass durch sie eine weitere Perspektive auf das Andere innerhalb der Eigenzeit des Ästhetischen, nämlich auf das Fortlebende und Fortführende der Werke sich eröffnet. Denn ein zentrales Element des Datums und des Datierens liegt insbesondere auch im zeitlich-intellektuellen

Überliefern des Werkes, also im Fortführen dessen, was es dem Datierenden im Augenblick seiner Unterschrift, seines Gegenzeichnens eines Werkes, eines Sprechaktes oder einer Idee zu bedenken gibt. Man datiert – auch und gerade dann, wenn der Gegenstand des Datierens in der Vergangenheit liegt – stets für die Zukunft und das noch Ausstehende. Ist in dieser Szene des Datierens also nicht von einem bloßen Konservieren die Rede, einer traditionsverhafteten Form der datierenden Selbsterhaltung, die sich der ohne Unterlass drohenden Gefahr des Verlustes und Zerfalls stellen muss, so richtet sich unser Blick vielmehr auf eine Form unvorhersehbaren Überlebens, das an ein noch zu bestimmendes Fortführen rührt, welches dem Datum eignet.

Wenden wir uns also einem bestimmten Kunstwerk zu, in diesem Fall einem literarischen Kunstwerk, um diesen Ideenbereich näher zu beleuchten. In der Sammlung von aphoristischen Prosaskizzen, apodiktischen Denkbildern und subtilen Zeitreflexionen, die der Schriftsteller Botho Strauß unlängst unter dem Titel *Der Fortführer* veröffentlichte, nehmen im fließenden Grenzbereich zwischen Literatur und theoretischer Abhandlung, ästhetischer Form und begrifflicher Entwicklung, Rhetorik und Logik gewisse für den bisher verfolgten Gedankengang bedeutsame Meditationen Kontur an. In *Der Fortführer* hält Strauß unter anderem folgende Einsicht fest: »Man ist Fort-Führer – oder es gibt einen gar nicht. Der Dichter führt vorangegangene Dichter fort. Der Dichter führt aber auch Leser fort, entfernt sie aus ihren Umständen, Belangen und Geschäften. Macht ist Vermächtnis. Es lebe die Herrschaft, die dies ausruft und befolgt.«¹⁵ Das Dasein, zumal jenes des Künstlers, ist das eines Fortführenden, allerdings nicht in dem Sinne, dass er etwas bereits Festes und Bestehendes lediglich weiter- oder ausführt, sondern vielmehr in der Hinsicht, dass er sich als einer genealogischen Schiene zeitlich und intellektuell eingefügt versteht und er dergestalt von (mindestens) einem Datum gekennzeichnet ist. Er ist ein Schaffender, der sich über das Datum im emphatischen Sinne einer Überlieferung öffnet, gar einem Erbe, das es erst noch mühsam zu verstehen gilt und das die Basis für das eigene Schaffen und Denken legt. Der Fortführer kann dann auch in der Hinsicht als bezeugender Datierer einer gewissen Zeitlichkeit der Werke verstanden werden, dass er sich auf seine je eigene Weise einer Übertragung, einer intellektuellen oder künstlerischen Erbschaft annimmt. Diese Erbschaft ist, selbst wenn sie gespenstisch ausfällt oder den *Fortführer* vor die größten Deutungsprobleme stellt, auf eine am Datum orientierte Auseinandersetzung angewiesen, um sich einem möglichen Fortleben, einem Überleben in anderem Zusammenhang und unter anderen Vorzeichen in zukünftigen Lektüreakten einschreiben zu können. Ohne auf diese Vorgängigkeit des Fortzuführenden einzugehen, ohne sich des Erbes

einer Überlieferung zu stellen, ohne sich dem Anderen der Übertragung zu öffnen, ja ohne sich des Datums einer Erfahrung und einer entsprechenden Unterschrift anzunehmen, wird das jeweils Eigene, zumal im Künstler und seinen Werken, nicht zu dem, was es eigentlich ist, wird es gar nicht erst zu einem Objekt des datierenden Verweisens. Insofern führt der Dichter, wie Strauß veranschaulicht, frühere Dichter fort, auch wenn der heutige Dichter in wichtigen Punkten von dem Datum, das diese jeweils gegengezeichnet haben, radikal abweichen oder sich von ihnen auf indirekte Weise entfernen mag. Denn in der Fortführung des überlieferten Datums, des genealogisch durchsättigten Gedankens, kommt es nicht auf die Buchstabentreue einer bloß wiederholenden, das heißt wiederholenden Geste eines aus dem Blick Geratenen oder Verlorenen an, sondern vielmehr geht es um die aktive Auseinandersetzung, die kritische Rekonstruktion, Aufnahme und Umschreibung des Überlieferten, welche die Vorausgegangenen den Zukünftigen, später Aufnehmenden des Werkes hinterlassen haben werden.

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, erscheint die Zeit des Fortführens als Datum in einem doppelten Licht. Das Fortführen bezieht sich auf das aufnehmende Weiterführen eines Vermächtnisses, gleichzeitig allerdings auf ein Weg- oder Hinausführen, fort vom unmittelbaren Datum des Bestehenden und hin auf unbekannte Denkwege und Erfahrungsformen, die ein neues Werk seinen zukünftigen Rezipienten jeweils zu eröffnen vermag. Bei Strauß handelt es sich dabei freilich um literarische Kunstwerke, die von fortführenden Dichtern geschaffen werden; aber ließe sich das hier im Bereich des Literarischen entwickelte Verständnis nicht ebenso gut auf andere Kunstgattungen und -werke, ja sogar auf die Kunst als solche, den wesentlichen Begriff der Kunst erweitern?²¹⁶ Denn auch für andere Kunstgattungen mag die von Strauß vorgetragene Sichtweise gelten: »Macht ist Vermächtnis.« Die Macht, die im Fortführen der Werke angelegt scheint, ist untrennbar mit der Idee des Vermächtnisses verbunden, in der ein Werk nicht lediglich der Traditionen seiner Vorfahren begegnet, sondern sich gerade in der Reibung am widerspenstigen Vermächtnis seiner Vorausgegangenen die Macht und die Kraft zu einem eigenständigen Beitrag erarbeitet, ja das Werk, das in gespenstischer Zwiesprache mit den Abwesenden oder Toten steht, seine ihm eigenen Datumsmarkierungen zu erzeugen erlaubt und so das Werk als *gewordenes* Werk sichtbar werden lässt.

Die schaffenden, aktiven Fortführer hätten – den unterschreibenden Datierern des Werks ähnlich – dem verstrickten Prozess der geheimnisvollen Überlieferung unablässig Rechnung zu tragen. Dazu gehört, im Nachdenken über kulturelle Güter, wie es das Werk sie vorstellt, den Verlauf ihres Gewordenseins und damit ihrer Eigen-Geschichtlichkeit mitzubedenken. Denn

sowohl das Datum als auch der Fortführer führen uns vor Augen, dass die ästhetischen Eigenzeiten eines Kunstwerks immer auch die eigen-geschichtliche Zeitdimension seines Geschaffenwordenseins, der Geschichte seines eigenen Werdens und der Tatsache seines Gewordenseins, das dem Werk auch in seinem vermeintlich »fertigen« Zustand noch wesentlich anhaftet, mitreflektieren. Dieses eigenzeitliche Werden und Gewordensein eines jeden Werks ist nichts Sekundäres, nichts Zufälliges, das im Umgang mit dem Werk und seinen Formen des Bewahrens getrost vernachlässigt werden dürfte. Es ist kein beliebiges Datum unter vielen. Im Gegenteil, kein Kunstwerk ohne diesen eigentlichen und eigenen Bezug zum Gewordensein und zur Herkunft. In diesem Rahmen ließe sich dann auch eine weitere von Strauß' Meditationen aus *Der Fortführer* deuten:

Weshalb sollte man annehmen, der Transport von kulturellen und geschichtlichen Gütern sei auf dem Strom der Zeit immer nur in einer Richtung, zur Mündung, unterwegs? Vielmehr bewegen wir uns unablässig stromaufwärts (schon um niemals zu münden in das flüsseauflösende Meer!). Bereits der Empfang solcher Güter macht uns zu den eifrigsten Konstrukteuren ihrer Herkunft. Wir tragen von der Gegenwart zurück in die vergangenen Vorgänge ihre Bedeutung. Die Späteren *machen die Früheren*. Ebenso transportiert jede persönliche Erinnerung Gegenwart in die Vergangenheit. Die Flußmetapher muß sich zu einer Richtungskorrektur bequemen.¹⁷

Setzt Strauß sich hier mit der Sprache des Stroms, des Flusses und der Fließrichtung auseinander, um die damit herkömmlicherweise verbundenen Denkbewegungen und unausgesprochenen Prämissen zu hinterfragen, dann gibt er gleichzeitig Anlass dazu, die Möglichkeit einer Umkehrung des gewöhnlichen Verständnisses des Fließens und des Zeitflusses in Betracht zu ziehen. Die Zeitlichkeit verlangt im und vom Text ihr jeweils eigenes Datum. Was bedeutet hier Herkunft? Was Richtung? Was Unterwegssein? Die Übertragung eines genuinen Werkes ist niemals bloßes historisches Hinunter- und Weiterreichen eines Datums. Denn seine Herkunft ist nichts Gegebenes, das man sich nur anzueignen bräuchte, indem man es als solches in seinen Besitz übernimmt. Im Gegenteil, der Empfang eines übertragenen Werkes nötigt den Empfänger dazu, dessen Herkunft zu konstruieren, das heißt, die Herkunft als zunächst rätselhaft, verschwommen, undefiniert wahrzunehmen, um ihre genaueren Umrisse dann in mühevoller Forschung und Rekonstruktion auf neue Art und Weise lebendig werden zu lassen. So gesehen gibt es keine Herkunft; *Herkunft wird jeweils erzeugt*.

Wenn Strauß formuliert »Wir tragen von der Gegenwart zurück in die vergangenen Vorgänge ihre Bedeutung«, so trägt seine ungewöhnliche Syntax

genau dem Prozess Rechnung, den er hier auf eine Art verstanden wissen will, indem sie von der herkömmlichen abweicht. Die gebrochene, von der konventionellen Abfolge abweichend ablaufende Satzstellung schreibt die sprachlichen Elemente einem Rhythmus ein, der auf rhetorischer Ebene an dem in der veränderten Wahrnehmung ver-rückten Ablauf teilhaben lässt. Auch durch diese von Strauß eingesetzte rhetorische Figur des Anakoluthon, also des Satzbruches, durch den der Verlauf eines begonnen Satzes unterbrochen wird oder eben die grammatische Gliederung der einzelnen Satzelemente plötzlich eine neue Sequenz annimmt, entsteht sinnbildlich eine veränderte Sichtweise auf die Richtung und die Abfolge des Überlieferungsvorganges selbst. Es verhält sich dabei allerdings nicht so, dass die Nachfolgenden einfach im Bann der Vorausgehenden stünden und von ihnen mit gespenstischer Hand, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart, wie es etwa bei einem mit besonders strengen Richtlinien und Konditionen versehenen Testament der Fall ist, bestimmt würden. Hingegen wäre Strauß' Aussage »Die Späteren *machen* die Früheren« dahingehend zu verstehen, dass erst im Moment des Empfangens eines intellektuellen Erbes oder einer künstlerischen Hinterlassenschaft die Empfangenden die Vorausgegangenen und ihre Werke herstellen, sie im eigentlichen Sinne datieren. Das bedeutet nicht, dass es die Früheren und ihre Werke als Datum, als datierbares Ereignis gar nicht gegeben habe – ganz im Gegenteil, ohne sie gäbe es ja gar nichts zu übertragen, zu erben und zu datieren –, sondern vielmehr, dass die heute noch weiterwirkende Bedeutung sowie die unabgegoltene Potentiale der Früheren, die zum Teil auch nach hunderten von Jahren in wesentlichen Aspekten noch unausgeschöpft sein können, erst in der Auseinandersetzung, dem aktiven Erbe und der eigenständigen Aufnahme durch die Heutigen, die auf eigenständige Weise das Ererbte datieren, weiter- und überleben.¹⁸ Genau wie persönliche Erinnerung Gegenwart in die Vergangenheit treibt, so treibt das frühere Datum das heutige in die andauernde Reflexion, in der ein genuines Werk als Werk – und das bedeutet immer auch: als unhintergehbare Fragezeichen und als Anstoß zum unermüdlichen eigenständigen Fragen – in Erscheinung tritt. Das Datierende eines Werkes hätte sich, wenn es sich als Fort-führer in dem hier entwickelten Sinne begreifen kann, diesem nachträglichen Herstellen der Früheren, durch das es gleichzeitig als das Heutige erst zu dem wird, was es ist, zu stellen. Datieren – ein Datum gegenzeichnen – hieße dann immer auch: fortführend das Frühere und damit das Heutige herzustellen.

Doch lohnt es sich, für einen Augenblick zu einem anderen Wort zurückkehren, das in Strauß' Überlegungen eine tragende Rolle spielt, dessen Bedeutung im Text aber eher elliptisch bleibt. Denn die Frage nach der

Herkunft soll nicht nur darüber Aufschluss geben, wie man wird, was man ist – um mit Nietzsche zu sprechen –, sondern sie ruft eine ganze Konstellation von aufeinander bezogenen Fragen hervor, die sich sowohl die Datierenden als auch die Fort-führenden bezüglich ihrer eigenen Weisen, in der Welt und im Kunstwerk zu wirken, zu stellen haben. Das radikale Datieren und Denken der Herkunft bezieht sich nämlich immer auch auf einen Gedanken des Ursprungs als mehrfachen, in sich gebrochenen, vieldeutigen und vielstimmigen. In seinem 2014 erschienen autobiographischen Text *Herkunft* erinnert sich der reife Strauß an seine Jugendjahre und lässt so das Datum einer längst verflossene Zeit wiederauferstehen, deren Erfahrungen und Reflexionen zwar seit Jahrzehnten sein Bewusstsein und sein Unterbewusstsein mitgelenkt hatten als eigenständige Objekte eines literarischen Kunstwerks aber noch nie konkret hervorgetreten und zu Gegenständen einer nachhaltigen Reflexion geronnen waren. *Herkunft*, so will es scheinen, macht es sich zur Aufgabe, der Frage nachzugehen, ob und inwieweit die Heutigen im Gegensatz zu den Vorausgegangenen in der Lage sind, den Begriff der Herkunft in seinem unausschöpflichen Reichtum zu denken und der Erfahrung zuteilkommen zu lassen.

Während die Erinnerungen des Erzählers sich in zärtlicher, nicht-sentimentaler, klarer Prosa in zunehmendem Maße um die Figur des längst verstorbenen Vaters drehen, richten sie sich gleichzeitig an einem anderem, nur andeutungsweise anwesenden Datum aus, sind sie doch gleichzeitig mit allgemeineren Reflexionen durchsetzt, welche die Schreibszenen der autobiographischen Erinnerung als mit der schwierigen Frage der Herkunft, die der Akt des schreibenden Erinnerns dem werkhafte untersuchten Datum und befragten Leben auferlegt, auf das Engste verwoben darstellt. Wie Strauß bei anderer Gelegenheit festhält: »Ich bin ein Subjekt der Überlieferung, und außerhalb ihrer kann ich nicht existieren.«¹⁹ Zwar widmen sich Strauß' Bekenntnisse, wie jene von Augustinus und Rousseau, auf dringliche Weise der Singularität und Eigenheit eines bestimmten Einzellebens und seines Datums; allerdings beinhalten diese Bekenntnisse, eben wie jene der kanonischen Vorgänger auch, gleichzeitig Betrachtungen, welche die über die Singularität und Eigenheit eines einzigen Lebens und dessen Datum weit hinausreichen, um sich Belangen von grundlegender, allgemeiner Bedeutung – und damit ebenfalls dem Anderen, dem Anderen im Eigenen, ja der Andersheit überhaupt – zu öffnen. Unter diesen Voraussetzungen betrachtet, können die Daten der eigenen Herkunft auch nie als losgelöst von der Herkunft des Anderen gedacht werden, selbst wenn sie, wie die Herkunft des Anderen, sich als rätselhaft und anhaltend undurchsichtig erweisen. An einer bemerkenswerten Stelle aus der Mitte der *Herkunft* reflektiert Strauß:

Gibt es etwas Besseres, als dort zu bleiben, wo du geboren, aufgewachsen, zur Schule gegangen bist, dich zum ersten Mal verliebt hast? Wo deine Eltern und Großeltern gelebt haben? Weshalb seinen angestammten Platz verlassen? Und wenn es schon sein muß, weil man ja das ein oder andere draußen in der Fremde lernen und zuwege bringen sollte, warum anschließend nicht wieder heimkehren? Es wäre nur die Hälfte des Vergehens zu spüren, wenn man an seinem Ort bliebe. Wenn man gar nicht anders könnte, als immer an seinem Ort zu bleiben.

Wie die Toten, sie verlassen ihre Heimat nicht. Du begegnest ihnen auf den Waldwegen am Talrand, unten am Fluß, wo Vater und Mutter saßen, wenn sie Sorgen hatten, und auf der Wiese, die über den alten Sportplatz wuchs [...]. Der Fluß mag auf und ab transportieren, was immer man ihm auflädt. Er ist und bleibt deine Zeit, dein Zuhause, dein Ort, deine Grenze. Ein Fluß fließt nicht weg. Nur das, was er trägt, kommt und geht.²⁰

Herkunft ist hier unweigerlich dem Verfließen eingetragen, dem Datum des Verfalls und des Zerfallens, dem Absterben und dem Untergehen, dem Entschwinden und dem Verlust, ja dem Ablauf der Zeit, den man als ihr Vergehen bezeichnet. Nicht umsonst spricht man in England in den letzten Minuten eines Fußballspiels idiomatisch von »the dying minutes of the game«, also wörtlich von den »sterbenden Minuten des Spiels«. Es mag dahingestellt bleiben, ob es sich nicht doch gerade umgekehrt verhält, nämlich so, dass nicht die Zeit vergeht, sondern vielmehr die Menschen, während die Zeit jedoch bleibt. Der englische Dichter Austin Dobson jedenfalls weiß in seinem Gedicht *The Paradox of Time* davon zu berichten: »Time goes, you say? Ah, no! / Alas, Time stays, we go.«²¹ Wie immer es damit bestellt sein mag, das Datum und die Erfahrung eines Vergehens sind mit einer bestimmten Erfahrung der Zeitlichkeit untrennbar verwoben. Benennt das Vergehen für Strauß' bekennenden Erzähler die Erfahrung der ablaufenden Zeit als Datum des Zerfalls und Untergangs – also als eine Art Verfallsdatum – so wird dieses Untergehen am deutlichsten in der Reflexion auf die Vorstellung sichtbar, ein ganzes Leben an ein und demselben Ort zu verbringen, das heißt, das Vergehen und die Vergänglichkeit der Zeit mit der Erfahrung einer bestimmten Lokalität aufs Engste zu verkuppeln und diese Erfahrung räumlich fest zu verankern – gleichsam wie der verwurzelte Baum, der sein ganzes Leben – Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte oder, in seltenen Fällen wie dem der Riesenmammutbäume der Sierra Nevada, gar Jahrtausende – an einer einzigen Stelle verbringt. Kehrt man nach langer Abwesenheit zu seinen Wurzeln, seinem Herkunftsort zurück, (be)sucht man die Szenen einer längst verflossenen Kindheit und Jugend, findet man einen Ort vor, der sich auf so vielfältige Weisen verändert hat, dass man unwillkürlich der

in einem selbst stattgefundenen Veränderungen gewahr wird, der Geschichte des eigenen Lebenswegs und damit auch des Datums der eigenen Endlichkeit. Die Wucht dieses Gewährwerdens des eigenen Vergehens, des eigenen Zerfalls, Ablebens, Abbauens, allmählichen Verschwindens könnte dadurch abgefedert werden, so spekuliert der Erzähler, dass man sich restlos der eigenen Herkunft anheimgibt, seinem Heimatort oder seinem Ursprung, so als würde man zu eben jenem Baum werden wollen, der, an einen einzigen Ort gepflanzt, von dort aus das gesamte vielschichtige Leben bis zum Tod aus einem einzigen Blickwinkel wahrnehmen und erfahren kann. Die Erfahrung des eigenen Vergehens wäre dann eventuell nur halb so schmerzhaft, halb so melancholisch, da es keine Herkunft gäbe, zu der man zurückkehren könnte, keine eingebildete Heimat, die man sich aus der Ferne als verloren vorstellen kann. Als noch Lebender und Lebendiger würde man, bereits vor dem eigentlichen Tode, sich die Welt mit dem prall gefüllten Reich der Toten teilen, einem Reich, dessen Bewohner ihre Heimat nicht verlassen und doch, wie die längst verstorbenen Eltern des Erzählers, auf Schritt und Tritt als komplexe Gespenster der Erinnerung angetroffen werden können. Bezieht sich die Sprache Strauß' hier wie auch in *Der Fortführer* auf das rhetorische Bild des Flusses, so handelt es sich nunmehr um das spezifische Bild eines Flusses, der eben nicht verschwindet, indem er wegfließt, sondern der stets mitträgt, was man ihm anlässlich eines bestimmten Datums anvertraut haben mag. Denn Herkunft bezeichnet einen besonderen Gesichtspunkt von dem aus die Bewegungen der andauernden Veränderung, von Werden und Verfallen, zur Sichtbarkeit gelangen, ohne dass das unablässige und unveränderliche Prinzip dieser Bewegungen selbst dem Wandel ausgesetzt wäre. Unveränderlich bleibt aller erinnerten oder unmittelbaren Erfahrung eingetragen, dass nichts je das gewesen sein wird, was es ist; stattdessen lässt sich in der Stetigkeit des Unsteten ein Werden ausmachen, das jedem Vergehen eingeschrieben ist, eine Art ›Werden im Vergehen‹, wie Hölderlin es bezeichnen würde.

Angesichts dieses Werdens im Vergehen, erbt – und vererbt – man seine Vergangenheit und seine erinnerte Erfahrung dieser Vergangenheit nicht einfach im Zuge einer durchweg passiven Hingabe an das Datum des Zerfalls. Denn das wäre eine andere Art von Vergehen, nämlich eine Zuwiderhandlung, ein Rechtsbruch, eine datierbare Straftat. Man solle sich am eigenen Vergehen nicht vergehen, scheint Strauß hier zu warnen, kein Vergehen am Vergehen ausüben. Für den Strauß'schen Erzähler kommt es daher nicht darauf an, sich dem Vergehen unterzuordnen, es passiv und unterwürfig über sich ergehen zu lassen. Im Gegenteil, er macht die Bedeutung des Durcharbeitens des eigenen

Vergehens geltend, die Notwendigkeit, sich mit ihm aktiv auseinanderzusetzen und das eigene Vergehen so weit wie möglich mitzudenken: »Was kann also der abnehmende Mensch, der von einer Stunde zur nächsten immer aufs neue vor einem Rätsel steht? Immer nur dastehen und sich wundern? Das kann nicht alles sein. Man muß an seinem Vergehen mit Methode arbeiten, wie man ja auch beim Werden sich ins Zeug legen mußte.«²² Indem man sich dem Fragezeichen der erinnerten und unausweichlich vergehenden eigenen Lebenszeit stellt, reicht es nicht aus, den Rätselcharakter dieser Lebenszeit zeitlebens als Geste der Datierung zu bestätigen oder im Verwundertsein oder Erstaunen zu verharren (wenn auch letzteres, im Sinne des *thaumazein* verstanden, *ebenfalls* notwendig ist, denn es bezeugt, wie der platonische Dialog des *Theaitetos* offenkundig macht, den datierbaren Anfang allen philosophischen Denkens).²³ Strauß betont hingegen die Bedeutung des Moments, in dem man sich dem eigenen Vergehen mit Methode und Engagement widmet, das Vergehen also gleichermaßen ernst nimmt, wie man das eigene Werden ernst genommen hat, jenen früheren Weg also, der zur Zeit, als man noch den Großteil der eigenen Lebenszeit als Zukünftigkeit vor sich hatte, zum Aufstieg und Fortschritt in der Welt führen sollte. Doch dem Erzähler schwebt hier etwas vor, das sich kaum auf eine Form von logistischer Abwicklung der letzten Dinge reduzieren lässt, auf das Datum einer Art Testamentsplanung. Nein, die hier ins Blickfeld rückende Form der Arbeit am eigenen Vergehen weist auf eine ausdrückliche und bestimmte Auseinandersetzung mit dem eigenen Untergang hin, auf ein Vergehen, das von Fragen der Tradition, der Nachfolge, der Erbschaft, des Fortführens und des Selbst-Datierens unabtrennbar ist. Diese Form des aktiven Vergehens gehört vielleicht eher jenem Bereich an, den Robert Musil als einen *Nachlaß zu Lebzeiten* bezeichnet, also die postumen Hinterlassenschaften eines durchaus noch lebenden Autors. Der Weg des eigenen Vergehens und Zerfalls wird, so gut es eben geht, dergestalt entworfen und gesteuert, dass darin das Vergehen *als* Vergehen, der Untergang *als* Untergang datierbar wird; und zwar nicht im Zeichen der reinen Resignation, aber doch ohne jegliche Leugnung, ohne versteckte Sehnsucht nach Aufhebung und ohne die Phantasievorstellung zu bemühen, das eigene Vergehen könnte überlistet oder heimlich umgangen werden, etwa indem es nur zum Schein akzeptiert wird, während es gleichzeitig jedoch insgeheim geleugnet, listig abgewehrt oder stillschweigend bekämpft wird. Was man vielleicht, um einen Neologismus zu bemühen, als Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen ›Herkünftigkeit‹ eines Daseins und eines Werkes bezeichnen könnte, hat entscheidende Auswirkungen auf die Art und Weise, wie das fort-führende Datum eines Werks

und seiner ästhetischen Eigenzeiten aufgefasst wird und welche besonderen Formen der Aufmerksamkeit und kritischen Wachsamkeit in diesem Bereich der datierenden Reflexion geschaffen werden.

Anmerkungen

- 1 Michael Gamper, Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover 2014, 23f. Weitere grundsätzliche Überlegungen zur programmatischen Frage der ästhetischen Eigenzeiten finden sich auch in Michael Gamper, Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 sowie Michael Gamper u.a. (Hg.), *Zeiten der Form - Formen der Zeit*, Hannover 2016.
- 2 Gamper, Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, 24.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Diesen und den vorausgegangenen Absatz entnehme ich, in abgeänderter Form, meinem Text *Ästhetische Eigenzeiten und die Zeit des Bewahrens. Heidegger mit Arendt, Derrida und Kafka*, Hannover, im Erscheinen.
- 6 William Shakespeare, *Richard II* (= The Oxford Shakespeare), hg. von Anthony B. Dawson und Paul Yachnin, Oxford 2011, 209.
- 7 *Shakespeare's dramatische Werke*, übers. von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, Bd. 1, Berlin 1867, 322.
- 8 Jacques Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Wien 2007, 100.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., 44.
- 12 Ebd., 24.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., 66.
- 15 Botho Strauß, *Der Fortführer*, Reinbek/Hamburg 2018, 159.
- 16 Zu erörtern wäre diese Frage nicht zuletzt auch im Hinblick auf die mit ihr eng verschwisterte Frage, warum es überhaupt eine Vielzahl von Künsten gibt und nicht nur eine einzige. Dass die meisten Antworten auf diese nur scheinbar einfache Frage zu kurz greifen und am Wesentlichen der Kunst vorbeidenken, zeigt Jean-Luc Nancy, *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, in: ders., *Die Musen*, Stuttgart 1999, 9–62. Die enger gefasste Frage nach der jeweils gattungsspezifischen ästhetischen Eigenzeitlichkeit der diversen Künste wäre in diesem Rahmen dann auch neu zu bedenken.
- 17 Strauß, *Der Fortführer*, 161.
- 18 Zur grundsätzlichen Problematik der intellektuellen Erbschaft siehe Gerhard Richter, *Verwaiste Hinterlassenschaften. Formen gespenstischen Erbens*, Berlin 2016.
- 19 Botho Strauß, *Der letzte Deutsche. Uns wird die Souveränität geraubt, dagegen zu sein*, in: *Der Spiegel*, 41 (2015), 122–124, hier 123.
- 20 Botho Strauß, *Herkunft*, München 2016, 54f.
- 21 Austin Dobson, *The Paradox of Time*, in: ders., *Old-World Idylls and Other Verses*, London 1893, 175.
- 22 Strauß, *Herkunft*, 55.

- 23 »Denn dies ist der Zustand eines gar die Weisheit liebenden Mannes, das Erstaunen; ja es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen.« (Platon, *Theaitetos*, 155d, *Sämtliche Werke*, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck, Bd. 4, Hamburg 1976, 120).

Gerhard Schweppenhäuser

Wozu Metaphysik?

Gründe, Hintergründe und Abgründe eines philosophischen Syndroms¹

Seit Kants Metaphysikkritik, Engels dogmatischer Gegenüberstellung von Dialektik und Metaphysik und Carnaps radikaler Programmatik, Metaphysik »durch logische Analyse der Sprache«² zu überwinden, hat der Begriff einen pejorativen Beigeschmack angenommen. Andererseits haben sich unterschiedliche Ansätze zu einer anti- oder nachmetaphysischen Metaphysik entwickelt. Nicht nur im konzeptuellen Rahmen der Kritischen Theorie ist gefragt worden, ob »im Augenblick ihres Sturzes« nicht Solidarität »mit Metaphysik« an der Zeit wäre.³ Sogar auf dem Terrain der analytischen Philosophie regt sich wieder Interesse an ontologischen Problemen, dem Kernbereich der Metaphysik.⁴ Ganz unverächtlich ist heute wieder von einem metaphysischen Bedürfnis,⁵ von metaphysischer Unruhe und metaphysischen Gefühlen die Rede;⁶ und auch das philosophische Feuilleton nimmt sich metaphysischer Sinnansprüche an. So veranstaltete das *Journal für Philosophie* der *Blaue Reiter* 2009 ein Themenheft *Metaphysik. Wirklichkeiten hinter der Wirklichkeit*: Die Beiträge behandelten Gegenstände wie »Marke und Metaphysik. Die Scheinwirklichkeit der Warenwelt«, »Die Metaphysik des Geldes«, »Viel Lärm um nichts. Im Dschungel der Erklärungsversuche des Unerklärlichen«, »Virtuelle Wirklichkeiten. Cyberphilosophie und andere Gespenstergeschichten« oder »Die Metaphysik des Schwebens. Philosophie, Ontologie, Metaphysik. Die Geschichte einer Verirrung«. Ist die Metaphysik also wieder im Rennen? Angesichts dieser ein wenig verworrenen Problem- und Diskussionslage, in der es um Sinnansprüche und Orientierungen der Einzelnen geht, meldet sich auch das Bedürfnis nach kritischer Vergewisserung. Hierzu soll der folgende Aufsatz einen Beitrag leisten, der das Verhältnis der Kritischen Theorie zur Metaphysik, verstanden als prinzipiengeleiteter philosophischer Wissensform mit theologischen Residuen, beleuchtet.

Glanz und Elend des metaphysischen Paradigmas

»Metaphysik« wird bekanntlich jener Teil der Philosophie genannt, der nach den Wesensbestimmungen und den letzten oder obersten Gründen alles Seienden als

solchem fragt. Aristoteles begründete sie als »Wissenschaft, welche das Seiende als Seiendes untersucht« und dessen »Prinzipien und die höchsten Ursachen« auf den Begriff bringen möchte.⁷ Ihr Gegenstand sind »die Ursachen einer an sich seienden Natur«⁸ sowie die wesentlichen Bestimmungen menschlichen Lebens und Denkens in der Totalität dessen, was ist. Was die Tradition als *allgemeine Metaphysik* bzw. Ontologie bezeichnet, wird in der Kritischen Theorie allerdings nicht als Frage nach dem »Sein als solchem« gestellt, dem womöglich eine göttliche ἀρχή zugrunde liegt (deren Annahme dem antiken Denken noch nicht zum Problem geworden war⁹ und die es der *speziellen Metaphysik* der Neuzeit theologisch zu bestimmen galt). Kritische Theorie fragt auch nicht nach dem Ort »des Menschen« im Ganzen des Seins. Reflexion über Metaphysik ist in der Kritischen Theorie eine Verknüpfung von Ontologie, Epistemologie und Gesellschaftstheorie – reformuliert als Frage nach Möglichkeit und Notwendigkeit nicht-empirischer, substantieller Bestimmungen im Bereich von Natur und Gesellschaft.

Tragende Begriffe der Metaphysik sind Max Horkheimer zufolge »Wesenheit, Substanz, Seele, Unsterblichkeit«.¹⁰ Um die Unsterblichkeit der Seele als metaphysische Grundlage der Ethik geht es in Kants *Kritik der praktischen Vernunft*. Wesenheit und Substanz werden in der *Kritik der reinen Vernunft* untersucht, die eine neue Grundlage metaphysischen Wissens erschließen will, indem sie nach den Bedingungen fragt, unter denen eine Erkenntnis möglich ist, die Aussagen über jene Begriffe erlaubt, und nicht mehr prätendiert, deren Gehalt ursprungsphilosophisch habhaft werden zu können.

Nach Hegel ist der metaphysische Erkenntnisanspruch indessen sowohl bescheidener als auch radikaler: Die vorkantische Metaphysik sei eine »Stellung des Gedankens zur Objektivität«,¹¹ welche »die Denkbestimmungen als die *Grundbestimmungen der Dinge*«¹² betrachtet. Dies sei indessen philosophisch unzureichend, denn die Denkbestimmungen, die das Ansichsein der Dinge spekulativ erfassen sollen, seien abstrakte und »endliche« Bestimmungen des bloß »verständigen Denkens« geblieben.¹³ Wahrheit könne erst (re-)konstruiert werden, wenn die spannungsvolle Bewegung von Ansich-, Fürsich- und Anundfürsich-Bestimmungen der Dinge als Vernunftbestimmungen gefasst würden. Daher beansprucht Hegel für seine *Logik* den Status einer zeitgemäßen Gestalt von Metaphysik.

Die zentrale Frage traditioneller Metaphysik ist mithin die nach dem Wesen der (sowohl natürlichen als auch sozialen) Gegenstände menschlicher Erkenntnis.¹⁴ Aus der Perspektive Kritischer Theorie, die den Anspruch Hegels bestreitet, jene Stellung des Gedankens zur Objektivität begriffslogisch überwunden zu haben, liegt hierin nicht nur die Kalamität der Metaphysik, sondern auch ihr uneingelöstes Wahrheitsmoment.

Platons metaphysisches Prinzip ist die Fundierung von Wahrheitserkenntnis durch »vernünftiges Denken«; dieses sehe vom »sinnlich Wahrnehmbaren« ab und erfasse »das immer Seiende, welches kein Werden zuläßt« und »immerdar sich selbst gleich bleibet«, weil es »von jeher da war ohne einen Anfang seiner Entstehung«. ¹⁵ Die Seinsformen entsprechen hier den Denkformen. In der nachfolgenden Tradition, so Wilhelm Wundt, ist man hingegen »der aristotelischen Ansicht« gefolgt, »daß die Denkformen den Formen des Seins entsprechen«. ¹⁶ Diese Ansicht prägt noch Leibniz' rationalistische Metaphysik, die im Unbedingten den zureichenden Grund für das Bedingte, die Welt der Erscheinungen, sucht. Humes nominalistischer Empirismus hingegen kennt keinen Vorrang der Begriffe vor den Einzeldingen mehr; auch das Konzept der Dinge löst er auf. Die konventionelle Verknüpfung von Beobachtungen müsse nicht »den Dingen selbst und deren Verknüpfungen« ¹⁷ entsprechen, nach denen Francis Bacon noch suchte. Für Hume ist die Verknüpfung durch den Verstand nur ein Nachspiel sensueller Beobachtung; für Kant wiederum ist sie deren systematische Voraussetzung. Aber sowohl Kant als auch Hume fragen, wie sich das begrifflich Allgemeine zum je besonderen Einzelnen verhält, als dessen Bestimmung es gedacht wird. Ihre Positionen unterscheiden sich im Hinblick auf die Frage, ob das Einzelne – das konkret Besondere – durch ein abstrakt Allgemeines bedingt ist, also ontologisch von ihm abhängt, oder ob das Allgemeine zur Erkenntnis des je Besonderen lediglich, wenn überhaupt, logisch vorausgesetzt ist. An dieser Stelle kann auf Schopenhauers Definition von Metaphysik verwiesen werden: »jede angebliche Erkenntniß, welche über die Möglichkeit der Erfahrung, also über die Natur, oder die gegebene Erscheinung der Dinge, hinausgeht, um Aufschluß zu ertheilen über Das, wodurch jene, in einem oder dem andern Sinne, bedingt wäre; oder, populär zu reden, über Das, was hinter der Natur steckt und sie möglich macht.« ¹⁸

Theodor W. Adorno zufolge besteht die Aporie der Metaphysik in einer Unschlüssigkeit darüber, ob das begrifflich Allgemeine oder das unmittelbar Gegebene als Wesen und Substanz zu gelten habe. ¹⁹ Im 20. Jahrhundert brechen Irrationalismus und szientistische Rationalität aus dieser Aporie aus. In Bergsons Intuitionsmetaphysik soll das Absolute in unmittelbarer Schau erfasst werden; ²⁰ Vermittlungslosigkeit wird das Ideal philosophischer Erfahrung. Im Wiener Kreis hingegen weiß man, dass es keine Philosophie ohne vermittelnde Zeichen gibt, misstraut ihnen aber auf einer anderen Ebene. Ob metaphysische Begriffe wahr oder falsch sind, lasse sich nicht empirisch überprüfen. Begriffe, die sich nicht auf Fakten beziehen, hätten keine Bedeutung, daher seien – mit Carnaps berühmten-berühmten Worten – »die sog. Sätze der Metaphysik sinnlos«. ²¹

Jürgen Habermas hat den logischen Empirismus in den 1960er Jahren mit

Adorno als Neuaufgabe des Positivismus aus dem 19. Jahrhundert kritisiert. Aber bald darauf ist er dem *linguistic turn* gefolgt und hat im Übergang von ontologischem Idealismus und Mentalismus zum Linguismus die legitime Konsequenz des wissenschaftlichen Methodenparadigmas gesehen. Das Dilemma objektivistischer und subjektivistischer Konzeptionen der Vernunft müsse durch »nachmetaphysische« Verfahrensrationalität²² überwunden werden. Für Metaphysik eintreten, womöglich als Gegenentwurf zum linguistischen Philosophieren: Das laufe auf Irrationalismus oder auf reaktionäre Restituierungen tendenziell autoritärer Ursprungsphilosophien hinaus. Damit scheint Habermas an den frühen Horkheimer anzuschließen, der sich nominalistisch von der metaphysischen Annahme »einer selbständigen allgemeinen Seinsordnung«²³ distanziert hat, aus der die Einzelwesen abzuleiten seien.

»Metaphysik als ein von den Erfahrungswissenschaften unabhängiges, selbständiges Wissen vom wahren Wirklichen«, schreibt Horkheimer 1923, sei ebenso »fragwürdig geworden«²⁴ wie die Intention auf »überzeitliche Wahrheit«.²⁵ Gleichwohl wird im Verlauf der Begründung Kritischer Theorie bei Horkheimer und Herbert Marcuse bis Adorno aber deutlich, dass es nicht immer bloß zur Rechtfertigung des historisch-konkreten Leidens von Menschen durch den beschwichtigenden Verweis auf die Ewigkeit dient, wenn Metaphysik »beansprucht, [...] das Sein zu erfassen, die Totalität zu denken, einen vom Menschen unabhängigen Sinn der Welt zu entdecken«.²⁶ Nein: Von Platon bis Husserl stellt rational-metaphysisches Denken dem Bestehenden eine Transzendenz an die Seite, die seine Geltungsansprüche relativiert. Es definiert einen Bereich nichtstofflicher Idealität, der dem Bestehenden, dem materiellen Hier und Jetzt, wesenhaft zugrunde liegt. Die epistemische Frage der Metaphysik, ob und inwiefern »die Denkformen den Formen des Seins entsprechen«, verweist auf einen emphatischen Begriff der Wahrheit. Auf den verweist auch das sogenannte *metaphysische Bedürfnis* der Menschen, die, wie Schopenhauer schreibt, »großen und kleinen Unfällen, ohne Zahl, täglich und stündlich Preis gegebene, hilfsbedürftigste Wesen« sind, und »daher in beständiger Sorge und Furcht zu leben« haben.²⁷ Während aber der metaphysische Irrationalismus aus dem Bewusstwerden der »Endlichkeit alles Daseyns« resignativ die »Vergeblichkeit alles Strebens« folgert,²⁸ so dringt der historische Materialismus darauf, im unumgänglich endlichen Dasein das Streben nach Befriedigung der *physischen* Bedürfnisse human zu gestalten und Wahrheit geschichtlich-praktisch zu denken. Diese bestimmte Negation der Metaphysik und der – mit Nietzsches Worten – »Falschmünzerei der Transscendenz und des Jenseits«²⁹ erfolgt im Horizont der Aufgabe, physisches und »metaphysisches« Leiden zu reduzieren oder gar abzuschaffen.

In der Konzeption des Absoluten gibt sich der metaphysische Wahrheitsbegriff eine falsche Gestalt, die im Prozess der Autonomisierung des Denkens aber erst einmal unverzichtbar gewesen zu sein scheint. Das wird deutlich, wenn man die epistemische Frage umdreht und darüber nachdenkt, ob und inwiefern die Seinsformen den Denkformen entsprechen. Von da aus können die Erscheinungen erkenntnistheoretischer und ethischer Kritik unterzogen werden. »Die [...] metaphysischen Begriffe sind [...] Maßstab des Bestehenden«, resümiert Günther Mensching, »an dem die schlechte Wirklichkeit zu messen ist.«³⁰ »Daß die Realität den metaphysischen Begriffen nicht entspricht, [...] bedeutet das Urteil über die Realität.«³¹ Kritisiert wird dann, wenn Entitäten hinter dem zurückbleiben, was als Möglichkeit wesenhaft in ihnen angelegt ist; die Kritik bezieht sich – als »Stellung des Gedankens zur Objektivität« – entweder auf Idealität (bei Platon) oder auf die im Stofflichen angelegte Entelechie (bei Aristoteles). In Platons *Anamnesis*, »der ›Erinnerung‹ an das Wesen«, fasst Marcuse zusammen, »lebt das kritische Bewußtsein einer ›schlechten‹ Faktizität, das Bewußtsein nicht verwirklichter Möglichkeiten. Das Wesen als Möglichkeit wird zur Kraft und Macht im Seienden.«³² Der Ansatzpunkt dafür ist bei Platon gegeben, wenn daseiende Entitäten nicht an den Gehalt heranreichen, den ihre Ideen in ihrer genuinen Seinssphäre realisieren. So ist traditionelle Metaphysik gleichzeitig Herrschaftswissen und Bedingung der Möglichkeit von Herrschaftskritik. Sie behauptet, »Selbsterkenntnis des ewigen Wesens«³³ zu sein, schafft aber die Voraussetzung, ein historisch gewordenes Unwesen zu bestimmen.

In der Philosophie der Neuzeit wird das objektive Konzept der Vernunft subjektiviert. Wahrheit könne nur von der »kritischen! Autonomie der vernünftigen Subjektivität«³⁴ gestiftet werden, also vom cartesischen *cogito*³⁵ und vom kantischen *Ich denke, das alle meine Vorstellungen muss begleiten können*. Die Partikularität des Menschen als autonomer Bürger, der sich aus der Heteronomie einer metaphysisch abgesicherten Seinsordnung löst, erlaubt es, den Allgemeinbegriff der Menschheit neu zu fassen, jedoch nicht als Subjekt gesellschaftlicher Praxis, sondern als idealistisch hypostasiertes Subjekt des Denkens.

Affirmative Metaphysik und ihre Zweideutigkeiten

Metaphysik tendiert aber nicht erst in der Neuzeit, sondern eo ipso dazu, das Besondere dem Allgemeinen zu subsumieren. Von Parmenides bis Hegel galt einzelnes Seiendes als hinfällig. Bestand habe nur das Allgemeine; das Dasein vergänglicher Einzeldinge werde nur durch die Teilhabe am substanziall Allgemeinen möglich, das in seinem Wesen begrifflich sei. Metaphysik ist, mit

Horkheimers Worten, »an den idealistischen Mythos der Einheit von Denken und Sein«³⁶ gebunden. Das führt sie in eine weitere Aporie. Metaphysische Identitätsphilosophie möchte das Sein der seienden Einzeldinge erkennen, kann es aber nicht, weil sie diese unter abstrakte Begriffe subsumiert. Ihre Erkenntnisintention ist auf die innere, konstituierende Form des empirischen Dings gerichtet: auf »die gestaltende Form seines Werdens«.³⁷ Gesucht wird das formierende Prinzip, in dem die Entstehung konkreter Einzeldinge gründet.³⁸ Doch das, so Karl Heinz Haag, werde verfehlt, weil die Erscheinungen auf dasjenige reduziert würden, was an ihnen begrifflich fassbar ist. Was nach Abzug der veränderlichen, akzidentellen Eigenschaften des Einzeldings zurückbleibt, gilt als sein Wesen. Dabei wird abstrahiert von Stofflichkeit und unwiederholbarer Einzelheit. Die Merkmale, die übrig bleiben, hat das Einzelding mit anderen seiner Art oder Gattung gemeinsam. Die *begriffliche Imitation* der Einzeldinge, die Identität herstellt, indem sie von konkreten Eigenschaften abstrahiert, wird mit dem Wesen der Einzeldinge verwechselt.³⁹

Bereits Nietzsche argumentierte, dass eine Kritik der affirmativen Metaphysik deren Wahrheitsmoment mitdenken müsse. Es gelte zu erkennen, »dass jede positive Metaphysik Irrthum ist«⁴⁰ – aber dabei sei ihre »historische Berechtigung«⁴¹ anzuerkennen. Darin, dass die Legitimität der Metaphysik geschichtlich zu begründen ist (und nicht kosmologisch), stimme ich Nietzsche zu. Ihre »historische Berechtigung« sehe ich allerdings nicht wie er in einem nützlichen Selbstbetrug, denn das Wahrheitsmoment der Metaphysik besteht sicher nicht im seelischen Feinschliff durch das Phantasma einer übernatürlichen, »zweiten realen Welt«.⁴² Nicht die Letztbegründung der Prinzipien der Totalität alles Seienden oder die Verkündung von Gewissheiten über die letzten Dinge und Behauptungen über »einen vom Menschen unabhängigen Sinn der Welt«, wie der frühe Horkheimer schreibt, macht den Wahrheitsgehalt von Metaphysik aus – und ihre (objektiv elitäre) Herrschaftssicherung durch den spirituellen Eskapismus der Beherrschten *und* der Herrschenden erst recht nicht.

Marcuse hat den Begriff einer negativen Metaphysik in die programmatischen Diskussionen des frühen Instituts für Sozialforschung über eine Neubestimmung des philosophischen Materialismus eingeführt. Darunter verstand er eine nihilistische Ontologie, die mit den Kategorien der Hegel'schen *Seinslogik* operiert und die sogenannte spezielle Metaphysik im Blick hat. Negative Metaphysik bestehe auf der Erkenntnis, »dass hinter allem Sein das Nichts, hinter aller menschlichen Sinnggebung die absolute Sinnlosigkeit steht«.⁴³ Menschen, die wissen, dass die bestehende Ordnung nicht auf einem transzendenten Fundament aufruht, wären frei für eine gegenwartsbezogene Praxis. Sie könnten »die Philosophie vom Himmel auf die Erde zurückführen«⁴⁴ – ohne dabei die hier und jetzt

gegebenen Tatsachen zum einzig Sinnhaften zu überhöhen wie die »bürgerliche Metaphysikfeindlichkeit«⁴⁵ der positivistischen Wissenschaftsphilosophie.

Negative Metaphysik der Natur

50 Jahre nach Marcuse hat Horkheimers Schüler Haag den Begriff einer negativen Metaphysik nicht-nihilistisch formuliert. Sein negatives Konzept von Metaphysik stellt den Begriff der Natur ins Zentrum. Den Grund negativer Metaphysik habe Kant gelegt, und Adorno habe das Konzept ausbuchstabiert. Das begrifflich Allgemeine wird in der affirmativen Metaphysik des Universalienrealismus zur Universalie hypostasiert; dadurch verwandelt sich eine logische Subsumtion in die Behauptung einer ontologischen Konstitution. Das durchschaut der Nominalismus. Gegen die universalienrealistische Behauptung, dass philosophische Allgemeinbegriffe höhere Seinswirklichkeit besitzen, wird das Wesen nun als sprachlich kodiertes Resultat aus dem Vergleich von identischen und differenten Merkmalen empirischer Einzeldinge bestimmt. Damit, schreibt Haag, werden die »Einzeldinge von ihrem Scheinwesen«⁴⁶ befreit. Übersehen werde jedoch, dass die nominalistische Antwort auf die Frage nach der konstituierenden inneren Form – also die Frage danach, was ihr Werden ermöglicht – den Fehler des Realismus spiegelt. Denn nun werde davon abgesehen, dass es in den Sachen selbst etwas geben muss, das Vergleiche erlaubt: etwas, von dem abstrahiert wird, damit besondere Merkmale unter allgemeine Begriffe zusammengefasst werden können.⁴⁷

Metaphysikkritik ist ein Moment der Dialektik des Nominalismus.⁴⁸ Diese entfaltet ihre Wucht erst einige Zeit nach dem Universalienstreit, wenn sich die Naturwissenschaften von der Philosophie emanzipieren. Der Nominalismus macht den Weg frei für die Anerkennung des Individuell-Besonderen, aber weil er verleugnet, dass es durch Allgemeines vermittelt ist, liefert er es seiner Herrschaft erst recht aus. Natur wird als an sich bestimmungslos konzipiert, wird Projektionsfläche wissenschaftlich-technischer Eingriffe, Substrat von Naturbeherrschung. Nur die Relationen der empirischen Einzeldinge in ihr können noch bestimmt werden. Diese Bestimmungen sind aber bloß instrumentell gerechtfertigt; sie haben keinen Halt mehr an den Qualitäten der Dinge. Die »gestaltende Form stofflicher Dinge«⁴⁹ kann kein sinnvoller Gegenstand wissenschaftlicher Forschung sein; die Frage danach wird zum »Scheinproblem« im Sinne Carnaps.

Die Emanzipation von der kontemplativen Ontologie gerät demnach in eine logische Schiefelage: Wenn die entsubstantialisierte Natur nur eine »chaotische Mannigfaltigkeit wesenloser Singularitäten«⁵⁰ ist, werden die Merkmale der

physikalischen Beschreibung Merkmale von Nichts. In den Naturwissenschaften geht man zwar davon aus, dass ihr Gegenstand einerseits nichts anderes ist als die »Mannigfaltigkeit wesenloser Singularitäten«. Andererseits soll diese aber in sich gesetzmäßig strukturiert sein. Das verstößt gegen das Prinzip vom zu vermeidenden Widerspruch, und daher, so Haag, müsse man zugestehen, dass die Annahme »eines intelligiblen Ansichseins der erscheinenden Natur«⁵¹ zumindest denknotwendig ist; auch dann, wenn das nicht mehr durch den Rekurs auf affirmative Metaphysik abgestützt werden kann.

Dieses Argument hat Adorno als Zentrum seiner immanenten Kritik der aristotelischen Metaphysik vorgebracht. Er demonstriert, dass Form und Stoff dort noch nicht im Hegel'schen Sinne vermittelt, sondern polar aufeinander bezogen werden. Die an sich selbst bestimmungslose Materie ist bloße Möglichkeit; zur Wirklichkeit kommt sie erst durch die energetische Bestimmung der Form. Zwar soll in jedem seienden Einzelding die Form sich immer schon im Stoff realisiert und nicht den Status eines abstrakten Dritten haben wie die platonische Idee. Aber damit sei lediglich »die bloße Fähigkeit des Stoffes, ein anderes, als er ist, zu werden«, statuiert; »er ist nicht selbst zugleich immer auch Form, nicht in sich selbst durch Form vermittelt.«⁵² Das Manko in der Metaphysik des Aristoteles ist für Adorno aber der Ort ihres Wahrheitsgehalts. Wenn nämlich – im Sinne der »Reflexionsbegriffe« aus »Hegels Logik des Wesens« – Form Form ist und Stoff Stoff, dann hängt die Form in weit höherem Maße davon ab, dass es Stoff gibt, als der Stoff davon, dass es Form gibt; und die Form hängt sogar auf eine Weise von der Beschaffenheit des Stoffes ab, die im entwickelten philosophischen Idealismus verloren gegangen ist. Denn die »kategoriale Form« »verlangt« ein »Moment am Stoff«,⁵³ das ihr korrespondiert. Bezogen auf Erkenntnis von Natur heißt das: Es ist nicht die begriffliche Synthesis durch das Subjekt, die eine Totalität des Naturzusammenhangs konstituiert und den einzelnen, an sich substanzlosen Naturdingen von dort aus Funktionsbestimmungen zuweist, welche an die Stelle der metaphysischen Wesensbestimmungen treten. Bei Aristoteles gibt es einen »Realgrund oder, mittelalterlich gesprochen«, ein »fundamentum in re einer jeden Synthesis«: Erkenntnisse, verstanden als »Synthesen, also die Zusammenfassungen von Gegebenheiten in Begriffen, Urteilen und in Schlüssen«, sind »nicht reine Veranstaltungen des erkennenden Subjekts« – sie sind »nur möglich [...], wenn in dem, woran sie ergehen, also in der Materie, irgend etwas ihnen auch entspricht.«⁵⁴

Haag hält Kant zugute, dass er die Annahme eines Ansichseins erscheinender natürlicher Einzeldinge zwar nicht, wie Hume, verwirft, aber darauf verzichtet, ihr »Ansichsein« begrifflich zu bestimmen. Damit vermeide Kant, es auf begriffliche Identität zu reduzieren. Hume kennt keinen Begriff der Natur mehr, nur noch »eine Mannigfaltigkeit unverbundener ›Ereignisse«.«⁵⁵ Für ihn existieren nur

matters of fact, die im Bewusstsein durch *relations of ideas* zusammengebracht werden, wobei die Kausalitätsregel eine kontingente, nicht weiter herzuleitende Übereinstimmung im Denken der Subjekte bilde. Haag nennt das »Humes extremen Nominalismus«. Kants »Ding-an-sich-Bestimmung« sei hingegen ein Platzhalter für die Individualform des Einzeldings, das ontologisch singular ist, aber logisch nur allgemein gefasst werden kann. Weil Kant gegen Hume davon ausgeht, dass es »einen objektiven Zusammenhang der Natur«⁵⁷ gibt, sieht Haag bei ihm das Modell einer negativen Metaphysik vorgeprägt. Aus der *Kritik der reinen Vernunft* gehe hervor, dass die Naturgesetze nur dann ohne Selbstwiderspruch begründet werden können, wenn man implizit voraussetze, dass »das ›innere durchgängig zureichende Prinzip‹ jener Natur« gedacht werden müsse, »in der ihnen reale Gültigkeit« zukommt.⁵⁸ Doch »die ›intelligiblen Gründe‹ dessen, was unter gewissen Bedingungen nach bestimmten Gesetzen wirkt, waren für Kant ebensowenig bekannt wie für Hume«. Kant löst die intelligiblen Gründe aber nicht in Nichts auf; er nimmt an, dass es Gründe geben muss. Negative Metaphysik heißt also: voraussetzen, dass es so etwas wie ein Ansich der Natur und der Objekte in ihr geben muss – aber wissen, dass es nicht affirmativ bestimmbar ist. Das Ansich ist *unerkenntbar*, aber nicht *undenkbar*. Als Grundlage für Erkenntnis und Bearbeitung von Natur durch Anwendung der Naturgesetze ist es *denknotwendig*. Heißt Naturerkenntnis aber nur noch *physikalische* Erkenntnis, dann erscheint die Frage nach dem Grund des natürlich Seienden irrational. Natur wird quantifiziert und formalisiert, aber nicht erschlossen. Für Haag ist empiristische Wissenschaftstheorie die Kehrseite der Identitätsphilosophie des Idealismus. »Kritische Einsicht in die Ohnmacht aller Identitätsphilosophie«, legt Haag dar, »ließ [...] Adorno auf die Dimension kantischer Naturerklärung stoßen, von der Heidegger gleich Fichte, Hegel und den Neukantianern nichts wissen wollte: die Dimension einer negativen Metaphysik«. Adornos Konzept des Nichtidentischen in der *Negativen Dialektik* erweist sich in dieser Lesart als philosophiehistorisch stringente Antwort auf die Aporie des modernen Naturbegriffs, die am Ausgang des Mittelalters entstand.⁶¹

Metaphysisch-kritische Heuristik der sozialen Physik

Ich möchte nun ein womöglich noch zu wenig beachtetes Konzept negativer Metaphysik ansprechen, das Marcuses Ansatz der Sache nach weiterführt. Meiner Ansicht nach besteht das Wahrheitsmoment der Metaphysik darin, eine Bedingung der Möglichkeit von Gesellschaftskritik zu schaffen.⁶² Ich sehe darin ein *heuristisches* Konzept von Metaphysik.⁶³ Hans-Ernst Schiller spricht

in diesem Zusammenhang von der »Alltagsaktualität der Metaphysik«, die »im Fetischismus der ökonomischen Kategorien« bestehe.⁶⁴ Die Kritik daran geht bei Marx aus einer nominalistischen Hegel-Kritik hervor, die aber nicht auf die Annahme verzichten kann, dass nicht nur von der Existenz von Singularitäten auszugehen sei, sondern auch von der eines Allgemeinen. Die Analyse der kapitalistischen Produktionsverhältnisse vollzieht die nominalistische Destruktion metaphysischer Wesensbegriffe nach, doch in der Kritik real daseiender Abstraktionen knüpft sie in gewisser Hinsicht auch an das realistische Paradigma an. Die Kritik des Kapitals als »daseiende Abstraktion«⁶⁵ wäre nicht zu denken ohne die metaphysische Unterscheidung zwischen Erscheinungen und einem Wesen, das sich als Begriff rekonstruieren lässt, dem etwas sozial-strukturell Substantielles entspricht.

Wenn »konkrete Arbeit [...] auf die abstrakte reduziert listl, die den Tausch möglich macht«, und die freie Konkurrenz im Industriekapitalismus Menschen wesentlich zu Käufern und Verkäufern von Waren gemacht hat, unter denen die Arbeitskraft eine Schlüsselrolle spielt, dann kann die »reine Abstraktheit, auf welche die Menschen in ihren gesellschaftlichen Beziehungen reduziert sind«,⁶⁶ als real existierendes Allgemeines beschrieben werden. Und wie die Wirklichkeit der Universalien den radikalen Nominalisten einst als fauler Zauber erschien, so kann auch die Materialisierung der Warenform Züge einer zauberischen Erscheinung annehmen. Als Gebrauchsobjekt, schreibt Marx im *Kapital*, ist ein Tisch »ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich-übersinnliches Ding.«⁶⁷ Der Ursprung des metaphysischen und insofern »rätselhaftenl Charakterl des Arbeitsprodukts, sobald es Warenform annimmt«, ist für Marx diese »Form selbst«.⁶⁸

Dass dieser Begriff der Form aristotelische und thomistische Wurzeln hat, ist offenkundig, disqualifiziert ihn aber nicht als metaphysische Erblast (nicht nur, weil Marx den Begriff der Form aus der metaphysischen Transzendenz in die Immanenz soziohistorischer Praxis überführt, sondern weil gesellschaftliche Praxis nur kritisiert werden kann, wenn man sie nicht als unveränderliche Gegebenheit gelten lässt). Die Kritik herrschaftlicher und ökonomischer Zwangsgewalt ist nicht nur Teil eines Deutungskampfs im Reich nominalistischer Zeichen; gleichwohl macht sie jene Verhältnisse deshalb nicht unversehens zur metaphysischen Universalie. Marx kann die Struktur der kapitalistischen Warenproduktion begrifflich rekonstruieren, weil den besonderen, konkreten Tauschhandlungen ein gesellschaftlich Allgemeines zugrunde liegt: der *Wert*, von dem aus die einzelnen Quanta Arbeitszeit, die in die Waren eingegangen sind, sich nach dem Äquivalenzprinzip gegeneinander aufrechnen lassen. Ein »gesellschaftliches Produktionsverhältnis« stellt »sich als ein außer den Individuen vorhandener

Gegenstand« dar, schreibt er, »und die bestimmten Beziehungen, die sie im Produktionsprozeß ihres gesellschaftlichen Lebens eingehen«, »als spezifische Eigenschaften eines Dings«. ⁶⁹ Es sei »diese Verkehrung und nicht eingebildete, sondern prosaisch reelle Mystifikation«, die »alle gesellschaftlichen Formen der Tauschwert setzenden Arbeit« charakterisiere. ⁷⁰

Mensching hat gezeigt, dass die Kritik der politischen Ökonomie ohne Rest-Aristotelismus nicht funktioniert: Zentrale Begriffe wie Tauschwert, Geld und Arbeit würden im Frühwerk von Marx nominalistisch-aufklärerisch dekonstruiert, aber in der späteren Kapitalanalyse als Momente der daseienden Wirklichkeit eines Abstrakten konzipiert. Ein Allgemeines inkorporiert sich im Partikularen – diese Annahme verbinde die historisch-materialistische Werttheorie mit den epistemischen Errungenschaften der aristotelischen Philosophie im Mittelalter. Denn das je einzelne Gebrauchsding ist real nur als je besondere Ware, die um des allgemeinen Tauscherts willen produziert wird. Arbeit, die Tauschwert produziert, ist einerseits »ein analytischer Begriff«, unabdingbar, um die kapitalistische Produktionsweise darstellen zu können. Und andererseits ist Tauschwert produzierende Arbeit »zugleich real«; sie ist ja das Resultat der geschichtlichen Entfaltung der kapitalistischen Produktionsweise. Der Tauschwert gibt den Dingen »realiter [...] eine forma physica und eine forma metaphysica«. ⁷¹ »Daher ist der Marxsche Materialismus immanent genötigt, die *Realität des Abstrakten* zu unterstellen«, schreibt Mensching: »Dies ist der Übergang von einer nominalistisch angelegten Theorie zum Begriffsrealismus.« ⁷²

Mit Hegel'schen Termini: Solange die Warenform die gesellschaftliche ›Objektivität‹ bestimmt, hat der ›Gedanke‹ sich dazu praktisch-kritisch in ›Stellung‹ zu bringen, und das setzt voraus, dass er die physische Form der Dinge von ihrer quasi-metaphysischen Form, nämlich der Warenform, unterscheiden kann.

Metaphysik impliziert insofern auch Herrschaftskritik, als der Schein der Vernunft in einer unvernünftigen Welt und der Schein der Freiheit in allgemeiner Unfreiheit sich als solcher nur auf Begriffe bringen lässt, wenn man die Unterscheidung von Wesen und Erscheinung nicht ausschließlich als obsoletere Hypostasierung auffasst (oder nicht nur als *wesenslogische* Durchgangsbestimmung im Sinne der spekulativen Dialektik Hegels). Der Verzicht auf den Begriff des Wesens wäre »die undialektische Negation der Metaphysik«, ⁷³ und die steht dem Verständnis gesellschaftlicher Phänomene im Wege. Deren Kritik als Gestalt(ung)en eines gesellschaftlichen ›Unwesens‹ ist schwerlich zu denken, ohne die Mehrdeutigkeit des Metaphysikbegriffs zu entfalten. Dies bleibt daher eine philosophische Aufgabe Kritischer Theorie. Wenn man will, mag man sie als eine Form ›nachmetaphysischen Denkens‹ bezeichnen – solange man sich darüber im Klaren ist, dass sie auch eine Theorie des Nachlebens der Metaphysik ist.

Metaphysik und Solidarität

Marcuse formulierte 1937 den Gedanken, dass erst eine »zum Subjekt gewordene Menschheit«⁷⁴ ein anderes Konzept von Vergänglichkeit haben könnte, als die einzelnen bzw. die Summe der Menschen, die noch nicht das Subjekt ihres gesellschaftlichen Handelns sind. In deren Lebensform (also in unserer) sei es das Merkmal von »Vergänglichkeit«, dass sie »nicht eine Solidarität der Überlebenden zurücklässt«.⁷⁵ Daher gelte, dass sozusagen »jeder Augenblick den Tod in sich trägt«.⁷⁶ Metaphysik und Kunst idealisieren demnach die Vergänglichkeit und den Tod, solange ihre humane gesellschaftliche Bewältigung blockiert ist, bewahren zugleich aber die Erinnerung an deren Stachel. Diese Überlegung hat Adorno knapp dreißig Jahre später prekär zugespitzt, indem er Herrschaftskritik in eine Fundamentalkritik der Endlichkeit und des Todes übergehen lässt. Im Geiste radikaler Kritik an der veränderbaren Negativität des gesellschaftlichen Lebens mobilisiert er das »Wissen um den Tod« und »die Betrachtung des Leidens und der Noth des Lebens« – die Schopenhauer zufolge »Anstoß [...] zu metaphysischen Auslegungen der Welt«⁷⁷ sind – als »Resistenzkraft«⁷⁸ gegen das Unabwendbare. Denn das Abwendbare soll sich, wenn man so will, nicht zu sicher fühlen. Adornos Überlegung lässt sich – verknappt – so resümieren: Philosophisches Denken, das nicht nur epistemisch-metaphysische Fragen nach Substanz und Wahrheit für obsolet hält, sondern auch die unhaltbaren Thesen affirmativer Metaphysik über die Seele und die Unsterblichkeit für überwunden erachtet, kapituliert vor der Übermacht einer Einrichtung der Welt, die sich jeder Hoffnung entschlagen hat, *in* der Immanenz geschichtlich-gesellschaftlichen Lebens etwas von jener überschreitenden Verheißung zu verwirklichen, die einzig im Medium jener unhaltbaren Ideen immerhin, wenn auch nur als schwacher Schimmer, in die Immanenz hineinzuleuchten vermag. Adorno sieht mit der kontrafaktischen Weigerung, dem Tod das letzte Wort zu überlassen, »ein kleines Moment des Nicht-in-den-blinden-Zusammenhang-Hineingeschlungenen«⁷⁹ aufscheinen. Damit protestiert er nicht gegen die Natur, sondern gegen eine Sozialität, deren zwanghafte Verfassung uns daran hindert, alles dagegen zu tun, dass das Leben für die Meisten noch immer vergebliche Mühe bleibt.

Anmerkungen

- 1 Stark gekürzte und überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung, die ich anlässlich der Wiederaufnahme meiner Privatdozentur am Institut für Philosophie der Universität Kassel im Sommersemester 2018 gehalten habe. Siehe dazu meinen Aufsatz ›*All jene kühnen Torheiten der Metaphysik. Zu ihrer Rezeption in der kritischen Theorie*‹

- und bei Habermas, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 24(2018)46/47, 9–36. – Für Anregungen und Vorschläge danke ich Michael Franz.
- 2 Rudolf Carnap, *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, in: *Erkenntnis. An International Journal of Scientific Philosophy*, 4 (1931), 219–241.
 - 3 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1966, 398.
 - 4 Vgl. Edmund Runggaldier, Christian Kanzian, *Grundprobleme der analytischen Ontologie*, Paderborn u.a. 1998.
 - 5 Vgl. etwa den aus einer internationalen Tagung hervorgegangenen Band: Markus Gabriel, Wolfram Högrefe, Andreas Speer (Hg.), *Das neue Bedürfnis nach Metaphysik. The New Desire for Metaphysics*, Berlin–Boston 2015.
 - 6 Damit lassen sich Erwartungen und Zweifel an den »kulturellen Sinnangeboten« der Künste ausdrücken. Bereits in den 1930er Jahren bezeichnete der avantgardistische Theaterkünstler, Dramatiker, Romancier und Essayist Stanislaw Witkiewicz, genannt Witkacy, Künstler und ästhetisch sensibilisierte Individualitäten als »Menschen, die dazu neigen, das metaphysische Bedürfnis als solches zu durchleben. Dieser Stand der Dinge erzeugt bei den Künstlern den »unstillbaren Durst nach Form« und als dessen Folge biegen die Künstler unwillkürlich, neue Formen suchend, die sie befriedigen könnten, [...] Elemente der Kunst zu Ansprüchen der Freiheit im Bereich der Reinen Form zurecht.« (Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Die Theorie der Reinen Form in der Dichtung*, in: Witkacy, *Theoretische Schriften zum Theater*, übers., hg. und mit einem Vorwort von Karlheinz Schuster, 86–134, hier 97).
 - 7 Aristoteles, *Metaphysik* (=Aristoteles, *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 5), Buch IV, Kap. 1 (1003a 21), übers. von H. Bonitz, Hamburg 1995, 61.
 - 8 Aristoteles, *Metaphysik*, Buch IV, Kap. 1 (1003a 25), übers. von Franz Ferdinand Schwarz, Stuttgart 1981, 82.
 - 9 »Antike Philosophie verstand sich [...] als Schau des Seienden, die zugleich Theorie von dessen Grund, d.h. Schau des Göttlichen ist. Als Wissenschaft von der ARCHE ist Philosophie daher nicht nur Ontologie, Wissenschaft vom Seienden, sondern zugleich von dessen höchstem und vornehmsten Grund, somit Theologie [...] verstanden als Wissenschaft von Gott, als dem ewigen Anfang, dem höchsten Grund, der nicht erst durch eine übernatürliche Erkenntnis zu erschließen ist. Deswegen wurden schon seit Anaximander der ARCHE die Merkmale Unentstandenheit und Unvergänglichkeit, Unerschöpflichkeit und Unzerstörbarkeit zugesprochen.« (Heimo Hofmeister, *Philosophisch denken*, Göttingen 1991, 118f.).
 - 10 Max Horkheimer, *Der neueste Angriff auf die Metaphysik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1988, 108–161, hier 108.
 - 11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik*, in: ders., *Werke in 20 Bänden*, Bd. 8, Frankfurt/Main 1970, 93. Metaphysik ist nach Hegel die »Wissenschaft der Dinge in Gedanken gefaßt« – Gedanken, »welche dafür galten, die Wesenheiten der Dinge auszudrücken« (ebd., 81).
 - 12 Ebd., 94, § 28.
 - 13 Ebd., *Zusatz*.
 - 14 Also die (im Hegel'schen Sinne »wesenslogische«) »Frage nach dem realen Wesen der Dinge und ihrem begrifflichen Ausdruck« (Günther Mensching, *Nachwort*, in: Karl Heinz Haag, *Kritische Philosophie. Abhandlungen und Aufsätze*, München 2012, 263–270, hier 265).

- 15 Platon, *Timaios*, St. 27d, 28 a, in: ders., *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. von Otto Apelt, Leipzig 1922, 29–187 (zit. nach dem Reprint Koblenz 2013), Bd. VI, 45.
- 16 Wilhelm Wundt, *Logik. Eine Untersuchung der Prinzipien der Erkenntnis und der Methoden wissenschaftlicher Forschung*, Bd. 1, Stuttgart 1924, 8 (zit. nach <http://www.gleichsatz.de/b-u-t/begin/wundt/wulog-0.html> [letzter Zugriff 24.1.2019]). Diese Umkehrung widerspricht Platons zuvor referierter Richtung von den Denkformen zu den Seinsformen nicht, setzt aber einen dezidiert anderen Akzent.
- 17 Vgl. Francis Bacon, *Neues Organon*, Teilbd. 1, hg. von Wolfgang Krohn, Hamburg 1990, 29.
- 18 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2. Bd., 1. Teilbd., in: ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. III, Zürich 1977, 191.
- 19 Metaphysik pendele seit Aristoteles zwischen »dem Höher-Rangieren der obersten kategorialen Bestimmungen [...] und [...] der puren Unmittelbarkeit des jetzt und hier Gegebenen« (Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme* [1965], in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Abt. IV: *Vorlesungen*, Bd. 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1998, 66).
- 20 Henri Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Meisenheim/Glan 1948, 180–225. Höchstes Ziel sei es, »eine Realität absolut zu besitzen, anstatt sie nur relativ zu erkennen, [...] sie intuitiv zu erschauen, statt sie zu analysieren«. »Die Metaphysik ist [...] die Wissenschaft, die sich aller Symbole zu entledigen sucht« (ebd., 184). Siehe dazu Max Horkheimer, *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1988, 225–248.
- 21 Carnap, *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, 220.
- 22 Jürgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt/Main 1988, 42.
- 23 Max Horkheimer, *Hegel und das Problem der Metaphysik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1987, 295–309, hier 305.
- 24 Ebd., 302.
- 25 Ebd., 301.
- 26 Horkheimer, *Der neueste Angriff auf die Metaphysik*, 108. – Zu Marcuse siehe meinen Aufsatz *Marcuse und der Streit um die Metaphysik* in: *Weimarer Beiträge*, 65(2019)1, 81–96.
- 27 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 174.
- 28 Ebd., 187.
- 29 Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 6, 9–53, hier 43.
- 30 Günther Mensching, *Zeit und Fortschritt in den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins*, in: Peter Bulthaup (Hg.), *Materialien zu Benjamins Thesen ›Über den Begriff der Geschichte‹. Beiträge und Interpretationen*, Frankfurt/Main 1975, 170–192, hier 190.
- 31 Ebd.
- 32 Herbert Marcuse, *Zum Begriff des Wesens*, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, Springer 2004, 45–84, hier 47.
- 33 Horkheimer, *Hegel und das Problem der Metaphysik*, 299.
- 34 Marcuse, *Zum Begriff des Wesens*, 45.

- 35 Vgl. ebd., 51.
- 36 Horkheimer, *Hegel und das Problem der Metaphysik*, 299.
- 37 Karl Heinz Haag, *Der Fortschritt in der Philosophie*, Frankfurt/Main 1983, 9.
- 38 Ebd., 32.
- 39 Ebd., 37. Ebenso hat Adorno in seiner Metaphysikvorlesung mit Blick auf Aristoteles argumentiert, der die Hypostasierung der platonischen Idee kritisiert, aber in seinem eigenen Konzept der reinen Form Platons Degradierung des sinnlichen Materials und das Prinzip vom Vorrang des Begrifflichen wiederhole. (Adorno, *Metaphysik*, 87f.)
- 40 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, 9–366, hier 42.
- 41 Ebd., 41.
- 42 Vgl. ebd., 27.
- 43 Herbert Marcuse, *Gedanken zu einer ›negativen Metaphysik‹*, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Bd. 6: *Ökologie und Gesellschaftskritik*, hg. von Peter-Erwin Jansen, Springe 2009, 50–53, hier 52.
- 44 Herbert Marcuse, *Thesen über wissenschaftliche Philosophie*, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Bd. 6: *Ökologie und Gesellschaftskritik*, hg. von Peter-Erwin Jansen, Springe 2009, 54–57, hier 55.
- 45 Ebd.
- 46 Haag, *Der Fortschritt in der Philosophie*, 44.
- 47 Ebd., 43. – »Das Besondere, das sich als reine Singularität den alten Formen und Wesenheiten gegenüberstellt, bleibt so abstrakt wie diese es waren.« (Karl Heinz Haag, *Kritik der neueren Ontologie*, in: ders., *Kritische Philosophie. Abhandlungen und Aufsätze*, München 2012, 7–94, hier 14.)
- 48 Vgl. dazu meinen Aufsatz *Nominalismuskritik und ›negative Metaphysik‹. Philosophiegeschichtliche Überlegungen zum Begriff der Natur in der »Dialektik der Aufklärung«*, in: Eva-Maria Ziege, Gunzelin Schmid Noerr (Hg.), *70 Jahre Dialektik der Aufklärung*, Wiesbaden 2019 (im Erscheinen).
- 49 Haag, *Der Fortschritt in der Philosophie*, 15.
- 50 Ebd., 14.
- 51 Ebd.
- 52 Adorno, *Metaphysik*, 101.
- 53 Ebd., 104.
- 54 Ebd.
- 55 Haag, *Der Fortschritt in der Philosophie*, 75.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd., 76.
- 60 Ebd., 160.
- 61 Und nicht bereits, wie es in der *Dialektik der Aufklärung* dargestellt wird, am Beginn der Zivilisation, von wo aus sie sich universalhistorisch entfalte. Siehe dazu meinen Aufsatz *Nominalismuskritik und ›negative Metaphysik‹*. – Die Nominalismuskritik in Haags letztem Buch (*Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung*, Frankfurt/Main 2005) vermischt den Unterschied zwischen negativer Metaphysik und negativer Schöpfungstheologie. Gegen die Logik der abstrakten Quantifizierung, so Haag, müsse man aus der Stimmigkeit von Abläufen, die nur ausschnittsweise experimentell

- rekonstruiert werden können, auf das Dasein einer allmächtigen Vernunft schließen. Affirmative Aussagen »über das Sein und Wirken der Gottheit« (ebd., 111) seien zwar nicht möglich, aber: »Von den Zielen ihres schöpferischen Tuns hängt es ab, welche Naturgesetze die jeweils erforderlichen Mittel zur Hervorbringung und Erhaltung stofflicher Entitäten sind« (ebd., 111f.). Diese Position ist von Marcuses Konzept einer negativen Metaphysik aus den frühen 1930er Jahren weit entfernt. Haag hat den epistemologischen Rahmen der Kritischen Theorie verlassen und ist zur thomistischen Verknüpfung von Ontologie und Theologie zurückgekehrt.
- 62 Vgl. Hans-Ernst Schiller, *Metaphysik und Gesellschaftskritik. Zur Konkretisierung der Utopie im Werk Ernst Blochs*, Königstein/Taunus 1982. – Was Schiller dort an der Philosophie Blochs aufzeigt, betrifft auch alle späteren Versuche, Metaphysik und Gesellschaftstheorie zusammenzudenken.
- 63 Marcuse bezeichnet es als *ironisches* Konzept, das bei Marx zum Tragen kommt (siehe Marcuse, *Zum Begriff des Wesens*, 85).
- 64 Hans-Ernst Schiller, *Zur Aktualität der Metaphysik. Kritische Theorie und philosophische Tradition*, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 25(2019)48/49 (im Erscheinen).
- 65 Mensching, *Zeit und Fortschritt in den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins*, 175.
- 66 Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, Springe 2004, 186–226, hier 202, 191.
- 67 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd., Frankfurt/Main 1968, 85.
- 68 Ebd., 86.
- 69 Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 13, Berlin 1981, 3–160, hier 34.
- 70 Ebd., 34f.
- 71 Günther Mensching, *Nominalistische und realistische Momente des Marxschen Arbeitsbegriffs*, in: Gerhard Schweppenhäuser, Dietrich zu Klampen, Rolf Johannes (Hg.), *Krise und Kritik. Zur Aktualität der Marxschen Theorie*, Lüneburg 1987, 58–76, hier 69f.
- 72 Ebd. (HvHg. G.S.).
- 73 Marcuse, *Thesen über wissenschaftliche Philosophie*, 55. Die »Selbstbeschränkung auf die Wirklichkeit als ›Tatsache‹ funktioniert als die wissenschaftliche und philosophische Anerkennung der bestehenden Wirklichkeit so wie sie ist« (ebd.).
- 74 Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, 212.
- 75 Ebd., 213.
- 76 Ebd. – Die »Glücklosigkeit der Menschen«, schreibt Marcuse, »ist keine metaphysische; sie ist das Werk einer vernunftlosen gesellschaftlichen Organisation« (ebd., 226).
- 77 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 187.
- 78 Adorno, *Metaphysik*, 211.
- 79 Ebd. – Aus der »Solidarität mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes« folgt für Adorno, sozusagen mit Kant gegen Kant, die denkende Überschreitung zwanghafter Subjekt-Identität. »Die Subjekte sind in sich, ihre ›Konstitution‹, eingelassen: an Metaphysik ist es, darüber nachzudenken, wie weit sie gleichwohl über sich hinauszusehen vermögen« (ebd., 367). »Adorno«, meint Hans Schiller, »versagt sich nicht den Gedanken, dass die soziale Utopie auch die Säkularisierung der Metaphysik wieder rückgängig machen könnte. [...] Vielleicht, so Adorno, entsteht die Befriedigung des metaphysischen Bedürfnisses erst in einer klassenlosen Gesellschaft, in der es nicht

Wozu Metaphysik?

mehr möglich ist, die materiellen Interessen der Menschen zu verschleiern.« (Schiller, *Zur Aktualität der Metaphysik* [im Erscheinen]).

Roman Halfmann

Narrative des Nudging

Instrument der Manipulation oder Alternative?

Platziert man in der Auswahltheke einer Kantine die Schalen mit Salat vor Süßspeisen wie Kuchen oder Pudding, greifen die Menschen statistisch nachweisbar häufiger zu den gesunden Produkten, ernähren sich folglich besser, leben somit länger und entlasten nicht nur die Sozialkassen, sondern nachfolgende Generationen, ja im Grunde die Welt. Und mit Hilfe der Gesetzesänderung, dass Menschen, die nach ihrem Tod keine Organe spenden möchten, dies ausdrücklich und schriftlich dokumentieren müssen und nicht wie bisher umgekehrt, sind gleichsam über Nacht aus allen Faulen, Unwissenden und Ignoranten potentielle Spender geworden, was unzweifelhaft Menschenleben rettet. – Beide Methoden dieser verhältnismäßig einfachen und im Idealfall unbemerkt vonstattengehenden Manipulation der Konsumenten bzw. Bürger sind als erfolgreiche Exempel des so bezeichneten Nudging im Sinne eines sanften Stupsens ins kulturelle Gedächtnis eingegangen¹ und haben für Debatten gesorgt, die vom Vorwurf der indirekten Manipulation bis zum Ausrufen eines *libertarian paternalism* reichen.²

Dass die Kritiker zunehmend verstummen, verwundert wenig, denn dies Nudging klingt auf intuitiv einleuchtende Art irgendwie *richtig*. Führt das Individuum nicht quasi naturgegeben auf dem Streben nach Gesundheit, sollte es im Sinne des profan-evolutionären Gesamtplans der ureigenen Existenzwahrung eben nicht Körper, Geist und natürliche Umgebung wahren? Sind Zigaretten, übermäßiger Alkoholkonsum, fettiges Essen und unsoziales sowie umweltschädigendes Verhalten im Grunde nichts weiter als Irrtümer, die korrigiert werden sollten? Dies sind gleichsam rhetorische Fragen, weshalb das Nudging ja auch ohne Federlesen in kurzer Zeit allgemein akzeptiert worden ist und die im Grunde verpönte Idee, verpönt jedenfalls in freiheitlich und individualistisch orientierten Gesellschaften, einer manipulativen Einmischung durch sich paternalistisch gebende Entitäten in das selbstbestimmte Agieren eines jeden Individuums nun normal und sogar trendy scheint. So trendy, dass die Neuauflage der eigentlich alten Idee im Jahre 2017 gar mit dem Wirtschaftsnobelpreis geehrt, etabliert und, sozusagen mit den Mitteln des Nudging, salonfähig geworden ist: Regierungen, Unternehmen und NGOs leiten auf diese Weise das Volk an, bestimmen im

Gestus verschwiegener Autorität was gut für den Einzelnen ist und damit für alle: gesund zu sein und es zu bleiben, wegen der Krankenkassen, Organe zu spenden, wegen der Kranken, langsam zu fahren, wegen der Sicherheit, Strom zu sparen, wegen der Umwelt, und natürlich politisch gemäßigt zu sein, wegen des gesellschaftlichen Klimas.

Dies gelingt, indem in Leerstellen zwischen irrationalen und rationalen Handlungsmotiven, also zwischen, wie Daniel Kahneman³ ungleich pointierter ausführt, schnellen und langsamen Denkprozessen Nudges gesetzt werden, also Entscheidungen beeinflussende Impulse. Das im Hiatus der Entscheidungsfindung changierende Individuum wiederum bemerkt hiervon wenig bis gar nichts und kann sich, gemäß der Definition, stets gegen die vorgegebenen Muster entscheiden: Es bleibt ja weiterhin möglich, den Pudding zu nehmen oder eine Organspende abzulehnen; allein, sich für Salat und Spende zu entscheiden ist erstens einfacher und zweitens eine bessere Wahl zum Zwecke des Guten, Sinnvollen, dem also, was das Individuum ohnehin *eigentlich* möchte. Womit wir es nach Meinung der Ökonomen nicht mehr mit Manipulation zu tun haben, sondern mit vorausschauender Fürsorge als schaltendes Walten des Elternersatzes, welche zunehmend aus der ökonomischen und politischen Sphäre in die kulturelle gedriftet ist. So hat sich die Philosophie in Angelegenheit des überall waltenden Nudgens zu Wort gemeldet, ausführend, all dies sei in noch zu definierenden Maßen durchaus sinnvoll und daher vertretbar.⁴ Die sogenannte Kultur schaffende Szene wiederum, speziell die literarische, die in diesem Text im Vordergrund stehen wird, hat sich gar nicht erst lange mit Reflexionen über Für sowie Wider des Nudging aufgehalten, sondern nudgt, so die These, bereits fleißig selbst oder hilft zumindest ebenso fleißig dabei. Ziel der Untersuchung wird es sein, diese spezielle Art des Nudgens in aktuellen literarischen Werken zu beschreiben und die genutzten Mechanismen offenzulegen; hierzu wird aber in einem ersten Schritt zu klären sein, ob das überhaupt geht, also das Nudgen, also letztlich die Manipulation.

Utopien und Dystopien als Modellfälle der Wirksamkeit von Nudging

Glaubt man den Diskursen um das breit gefächerte Gebiet der Manipulation, wie sie in der Literatur selbst seit den letzten Jahrhunderten geführt werden, stellt sich rasch heraus, dass die gezielte und verdeckte Einflussnahme, als welche Manipulation subsumiert werden kann, letzten Endes niemals und unter keinen Umständen funktioniert. Gleichgültig, wie perfide, brachial, sinn- und phantasievoll oder auch nur gut gemeint die dargestellten Versuche der

Beeinflussung auch sein mögen, stets scheitern sie; oder besser gesagt: Bis zur Jetztzeit scheiterten sie im Grunde regelmäßig, da auch die Vorstellungen über Wohl und Wehe der Manipulation kulturell geprägt und somit Änderungen unterworfen sind. So haben sich in den letzten Jahren auf unmerkliche und an dieser Stelle näher zu beschreibende Weise die Narrative der Manipulation verändert – und damit einen Anschluss an längst überwunden geglaubte Vorstellungen ermöglicht, wie sie bis zu Beginn des Aufklärungszeitalters das optimistisch und zugleich mechanistisch geprägte Menschenbild beherrschten. Es gilt an dieser Stelle demnach, die dreifache Transformation der Manipulation im Verlauf der Kulturgeschichte näher zu beschreiben; ich beginne mit dem Scheitern in der Zeit der Mittelachse, also von der Phase der Aufklärung bis zur unmittelbaren Gegenwart.

Das Wirken manipulativ wirkender Systeme wird insbesondere in dem literarischen Genre strukturell und thematisch entfaltet, welches die Manipulation als Topos geradezu zwangsläufig beinhaltet: der Utopie bzw. Dystopie. Grundlegende These der Zukunftsentwürfe ist die oftmals nur hintergründig verhandelte These, nach welcher der freie Wille des Einzelnen dem Glück, Wohlergehen oder eben Erfolg der Gruppe entgegenstehe. Wie im Einzelfall dieser Erfolg der Gruppe, meist eines Staates, oft eines Volkes, auch definiert werden mag – als Idealtypus einer funktionierenden Gesellschaft wie in *Walden 2.0* (1948) von B. F. Skinner, als warnend-mahnendes Zerrbild einer Diktatur, dessen Ziel der reine Machterhalt ist wie in *Nineteen-Eighty-Four* (1949) von George Orwell, oder eben als notgedrungene diktatorische Setzung zum Wohl des Volkes wie in *Fahrenheit 451* (1953) von Ray Bradbury – stets geht es darum, das Individuum zu disziplinieren und mit psychischen und/oder physischen Methoden der Manipulation in die Gesellschaft einzureihen und damit zum funktionierenden Teil des Ganzen zu machen. Wobei den zum Einsatz kommenden Techniken und Methoden keine Grenzen gesetzt sind: verständiges, wenngleich unterschwellig demagogisch wirkendes Argumentieren, medienkritisches Brot-und-Spiele-Setting, profanes Belügen, mehr oder minder brachial gestaltete Gehirnwäschen, perfide Täuschungen, sprachliche Beeinflussung durch rhetorische Mittel, heute als *Framing* bezeichnet,⁵ pure Gewalt, genetische Manipulation, Entzug von lebensnotwendigen Dingen wie Nahrung, Operationen, gerne auch direkt am Gehirn, und eben auch, wie noch gezeigt wird, Nudging. Allesamt bezwecken die mannigfaltigen Arten von Einflussnahmen, das Individuum seiner Individualität zu berauben und auf diese Weise vom großen Plan eben nicht mehr nur zu überzeugen, sondern sozusagen durch Aushebelung des Bewusstseins gleichzuschalten. Es müssen hierbei nicht negative Motive sein, die den Manipulator antreiben, es kann durchaus auch darum gehen, die Menschheit zu retten oder utilitaristisch

ins Glück zu führen; man denke etwa an Thomas Morus' *Utopia*, in welchem im Detail ein Idealstaat ausgeführt wird und dies ganz ohne jede Ironie und also im Impetus der Moralität. Doch ist dieser Text bezeichnenderweise im Jahr 1516 veröffentlicht und in der eigentlichen Kernzeit der Utopien bzw. Dystopien ab etwa 1900 in eben dieser Ausrichtung undenkbar, da die antiindividualistische Grundtendenz jeder und daher auch der Utopie von Morus – in welcher der Einzelne mit seinen Wünschen, Forderungen und Rechten notwendigerweise zurückstehen muss – im Zeitalter des Individualismus dementsprechend kritisch gesehen wird: Frühe Utopien sind in diesem Sinne nicht zufällig nachträglich zu Dystopien umgedeutet worden.

Grundsätzlich zeigen die negativen Zukunftsentwürfe nämlich, gewollt oder ungewollt, das Scheitern manipulativer Techniken, indem das Individuum das Trachten des Regimes, der Regierung oder des Systems unterläuft – und zwar meist nicht als heroische Tat, nicht als Aufbäumen gegen die Mechanismen der Macht: Eine derart eindimensionale Darstellung von Revolte findet sich zwar, aber zumeist in Jugendbüchern – die *Panem*-Trilogie (2008–2010) von Suzanne Collins, aber auch die *Tripods*-Trilogie (1967/68) von John Christopher fallen einem da ein – oder in Filmen wie *Matrix* (1999) und *They Live* (1988); diese Varianten stehen für einen recht unbefriedigenden, da verkürzten Zugang zum hochkomplexen Sujet Dystopie, in dem die Frage, wie die Heldin oder der Held das schier unermesslich mächtige System denn besiegen soll, entweder nicht mehr beantwortet wird – die Revolte des Einzelnen ist Selbstzweck und auf das solitär gezeichnete Narrativ der Heldengeschichte konzentriert, weshalb nach dem einmaligen Befreiungsschlag als Akt der Individualisierung der Vorhang fällt – oder darauf beschränkt bleibt, dass der Held die anderen Menschen sozusagen durch das Drücken eines Knopfes erlöst: Die manipulativen Kräfte des unterdrückenden Systems wirken somit nicht wirklich manipulativ, da sie die Individuen nicht beeinflusst haben, sondern entpuppen sich als rein oberflächliche Mechanismen bodenständiger Unterdrückungsstrategien. Gleich aus einem Alptraum erwacht, begreifen die Menschen übergangslos die Realität und greifen zu den Waffen, um das System zu besiegen. Tatsächlich sind in dieser, ausgesprochen populären Lesart der Dystopie alle Versuche des Systems, die Individuen zu brechen oder zu überlisten letztendlich wirkungslos, da der Mensch im Kern eben nicht zu manipulieren ist und tief unter der Schlacke gleich einem Juwel die freie und freiheitsliebende Entität des Selbst verborgen liegt, unzerstörbar nur darauf wartend, wieder an die Oberfläche des Bewusstseins zu kommen.

So genannte hochklassigere, nämlich als komplexer gedeutete Utopien bzw. Dystopien wirken auf den ersten Blick in der Tat reflektierter in der Darstel-

lung von der Macht des Manipulativen; dies gelingt vor allem mit Hilfe einer vielschichtigen Ausgestaltung des Helden, der kein Held mehr ist, sondern allein ein kleines Rädchen im Getriebe des Systems und als ein solches zumeist machtlos, weshalb die Revolte auch ausbleibt: Die innere Rebellion wird im Keim erstickt und bleibt folgenlos. Es ist dieses realistischer angelegte Bad-End, welches Komplexität vorgaukelt, jedoch im Kern gleichfalls in der unbewiesenen und an keiner Stelle ernsthaft reflektierten Prämisse verharret, die lautet, dass im Individuum ein nicht zu manipulierendes Selbst vorliegt, welches auf Eigenverantwortung, Freiheit und Selbstbestimmung basiert.

Da etabliert das im Grunde perfekt agierende System in *Brave New World* von Aldous Huxley eine perfid konstruierte, zynisch kalkulierte und umfassend gestaltete genetische und psychologische Einflussnahme: Die einen werden bereits im Reagenzglas und also frühzeitig zur Dummheit hin gestaltet, die scheinbar Klugen, die ja auch benötigt werden, in eben diesem Prozess immerhin soweit intellektuell geschwächt, dass sie nicht aufbegehren, ja, nicht aufbegehren können. Kindheit und Schule bestehen aus reiner Indoktrination im Sinne rigoros angewandter Schlafhypnose und später lenken frei verfügbarer Sex und interessantes, wenngleich absichtlich teures Spiel vom Nachdenken ab. Ein perfektes System – und dennoch: Bereits nach zehn Seiten taucht der erste Außenseiter auf, der nicht zufrieden ist mit seinem Los, der viel zu viel nachdenkt und damit am perfekten System zu ätzen beginnt, wobei keiner weiß, warum diese eine Person so anders ist.

Oder der „Big Brother“ in *Nineteen-Eighty-Four*, der seinem Volk vielleicht einen Krieg vorgaukelt, um Sparmaßnahmen zu sanktionieren, es ständig bewacht, stilles Vergnügen verbietet, stattdessen zum gemeinsamen Sport zwingt, auf der Meta-Ebene gleich die Geschichte nachträglich sowie vorausgreifend umschreibt und eine neue Sprache einführt, da die Sprache Vehikel des Denkens ist und damit das Denken beeinflusst. Tatsächlich wirkt auch dieses System so perfekt, dass es heutzutage als Sinnbild moderner Diktaturen gilt. Und dennoch finden wir den Helden Winston Smith schon auf der dritten Seite des Romans in einem von den Kameras nicht einzusehenden Winkel seines Zimmers hocken und ein Tagebuch schreiben – trotz der gigantischen Mühen des Regimes, eben dies zu verhindern.

In diesem Sinne agiert auch Guy Montag in Bradburys *Fahrenheit 451*, einer Dystopie, in der Bücher nicht gelesen, sondern von der Feuerwehr verbrannt werden, da Bücher zum Denken anregen und Denken die Harmonie der Gruppe, der Nation stört. Guy Montag nun gehört zu den besten Feuerwehrmännern, denn er verbrennt Bücher mit Lust und Ernst und identifiziert sich völlig mit dem Staat. Aber, man ahnt es schon, zu Beginn des Romans ertappen wir eben

diesen Montag dabei, wie er darüber nachdenkt, warum er, ausgerechnet er, vor einigen Monaten mehrere Bücher vor dem Verbrennen bewahrte und mit in seine Wohnung genommen hat, wo sie nun in einem Versteck liegen. Es war, soviel wird deutlich, eine Impulshandlung, mit der die Tragödie ihren Anfang nimmt, nämlich einen Rebellen initiiierend, den es eigentlich nicht geben dürfte.

Samjatin's Held D-503 im Roman *My* (1920), Vorläufer aller modernen Dystopien, vereint diese widersprüchlichen Anlagen auf geradezu perfekte Weise: Als ganz dem Rationalen verhafteter Logiker völlig mit den Zielen, der Ethik und den Aussagen des als durchweg sinnvoll agierenden Staates vereint, beginnt auch er am Anfang des Romans ein Tagebuch zu verfassen und mit diesem Tagebuch zu reflektieren, also aus sich zu treten, sich als Individuum zu begreifen und individualistisch zu denken. Er wird zum Rebellen in einem perfekt organisierten Staat; und gleichwohl er doch wie Wynston Smith und alle anderen erwähnten Helden am Ende wieder durch Gehirnoperation, Gehirnwäsche oder Tod einkassiert wird, bleibt doch die Aussage bestehen, dass der einzelne Mensch in allen manipulierenden Systemen zwangsläufig zu sich findet, die Manipulationen durchschaut und sich gegen diese zu wehren beginnt – und hieran scheitert, was denn auch, so ist zu vermuten, als Zeichen gedeutet wird, es mit hochklassiger Literatur zu tun zu haben. Tatsächlich aber haben wir es mit Genre-Literatur zu tun, die eben gemäß der Definition in bestimmten Gesetzmäßigkeiten verharrt; unter anderem eben dem Gebot, dass der Mensch trotz Einsatzes aller erdenklichen Manipulationstechniken letzten Endes nicht zu manipulieren ist, da er im Kern frei und unbeeinflusst bleibt. Besonders markant wird dies im 2005 veröffentlichten Roman *Never let me go* des später mit dem Nobelpreis gewürdigten Kazuo Ishiguro; ganz sicher keine reine Genre-Literatur wird hier der jede Dystopie durchwirkende Widerspruch zwischen den schier übermächtigen Kräften der Manipulation und der natürlichen Resistenz der Individualität entfaltet: Die Klone, die zur Organspende gezüchtet werden, sind auf sanfte, wenngleich bestimmende Weise so manipuliert, dass ihr Dasein als Spender zur neuen Natur, zur natürlichen Bestimmung werden soll. Doch obgleich die zugrundeliegende manipulative Struktur umfassend wirkt, gelingt es eben auch in diesem Falle nicht, die eigentliche Bestimmung des Menschen – Selbstbestimmung, Freiheit und Autonomie – zu zerstören: Die Klone sind, so die Aussage des Romans, eben doch Menschen und fordern ihre menschlichen Rechte der Selbstbestimmung, da hilft auch keine noch so sorgfältige Manipulation: Der Mensch bleibt Mensch.

Wandlung der Manipulation

Es ist dies eine Deutung, die auch infolge der Diktaturen des 20. Jahrhunderts – des Nationalsozialismus sowie des Kommunismus – manifest geworden ist, und in diesem Sinn eine Haltung des kulturellen Gedächtnisses symbolisiert, die ich als optimistisch bezeichnen würde, da in diesen Lesarten das so zu bezeichnende menschliche Ideal im Sinne autonomer Selbstentwicklung stets überlebt. Stets? Nein, denn auch das kulturelle Gedächtnis ist Wandlungen unterworfen, wie ja bereits der kurze Blick in die Vergangenheit der Utopie als Genre zeigt: Thomas Morus' Abhandlung über den Idealstaat, damals als Ideal begriffen und auch als ein solches rezipiert, ist durch das Wirken des Zeitgeistes im Laufe der Zeit immer kritischer gesehen und schließlich als Dystopie entlarvt worden. So kommt keine moderne Analyse dieser utopischen Darstellung mit dem Hinweis aus, dass die damaligen, optimistisch angelegten Utopien unrealistisch seien, ja letzten Endes Diktaturen propagierten. Dies gilt selbst dann, wenn der ausgeführte Idealstaat auf Vernunft und also einer auf vernünftiger Einsicht beruhenden Selbstbeschränkung basiert – was ja letzten Endes die eigentlich bahnbrechende Idee des Thomas Morus ist: Weder der biblische Gott noch Platon in seinem *Staat* manipulieren in diesem Sinn des Begriffs, sie herrschen und beherrschen allein mit Hilfe einer eindimensionalen Struktur, die auf Verbot, Strafe und vielleicht noch Belohnung fußt. Nur auf diese Weise sei dem Individuum mit seinem triebhaften Beharren auf Autonomie beizukommen, so die unterschwellig verhandelte (Selbst-)Definition des Menschen; eine Definition, die einige Jahrhunderte lang den Diskurs um die Möglichkeit sozialer Idealität prägte. Bei Thomas Morus' *Utopia*, entstanden während der ersten Welle europäischer Aufklärung und also der verstärkten Konzentration auf die Vernunft, sind die staatsbildenden Prozesse weit weniger als Mechanismen schwarzer Pädagogik begriffen, sondern eben als Walten der Vernunft, die letzten Endes den Konsens der Menschen zu einem Miteinander formt: Natürlich, auch in Morus' Konzept existiert die Bestrafung als disziplinierende Maßnahme, doch durchzieht das Werk eben auch und vor allem das Vertrauen darauf, dass das Individuum sich dann unterordnet, wenn es von der Einsicht vernünftigen Agierens überzeugt ist.⁶ Die Rolle der Vernunft ist von Morus gleichsam unreflektiert eingesetzt und wird erst späterhin negativ gedeutet, da man erst dann jede Form der Ein- und vor allem Unterordnung des Individuums als problematisch zu erkennen beginnt. Diese neue negative Lesart, die enormen Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis hat, resultiert demnach, wie bereits gezeigt, einerseits aus den Erfahrungen der Folgen von Massenbewegungen des letzten Jahrhunderts und ist andererseits gepaart mit der Entdeckung

des Individuums in der Aufklärung seit dem 16. Jahrhundert. Die Folgen für die Kunst und damit auch die Literatur beschränken sich nun wiederum nicht allein auf eine Diskreditierung jeder Utopie als im Kern dystopisch angelegt, sondern umfassen eine grundsätzliche Problematisierung eines jeden Versuchs der Manipulation des Individuums. Und dies gilt auch in der Literatur, die nicht mehr nur ein Genre bedient, sondern den Konflikt zwischen Autonomie und Fremdbestimmung auf allgemeiner, hintergründiger Ebene durchspielt, mit durchaus widersprüchlichen Ergebnissen, was kein Zufall ist, sondern in der Idee der Manipulation angelegt scheint.

Exkurs zu »Wilhelm Meister«

So etabliert Goethe in der frühen Phase der deutschen Aufklärung die Idee des Bildungsromans mit seinem *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), wobei der Bildungsroman – im Grunde auch wieder ein Genre – die Frage des Waltens manipulativer Kräfte auf das Individuum zum Zwecke der Bildung thematisiert. Bricht man die Anlage der Bildungsidee in diesen Konzepten auf das Substrat herab, steht zu Beginn eines jeden Bildungs- oder Entwicklungsromans das ungebildete, freie und daher, wenn auch vielleicht verzerrt angelegt, autonome Individuum, welches nun im Verlauf der Bildungsgeschichte nach und nach dazu bewegt wird, sich nicht mehr nur als Ich-zentriertes Subjekt, sondern eben als Teil eines Zusammenhangs zu verstehen und in diesem Sinn vor allem einzuordnen, zum Wohle aller. Dies geht mit Selbstbeschränkungen einher, die im Idealfall des Bildungsromans freiwillig eingegangen werden, da das im Zentrum stehende Individuum mit Hilfe der Vernunft begreifen lernt, dass der Mensch in der Ich-Bezogenheit nicht existieren kann; es sei denn als Genie, was dann im Sturm-und-Drang ausgeführt und doch zumeist als Scheitern dargestellt wird. Die das Genre des Bildungsromans nun ausmachende Bildung als Ausbildung der Vernunft ist, dies zeigt bereits Voltaire mit *Candide* (1759), ausnehmend schwer zu motivieren, da die Welt und auch das menschliche Miteinander bei genauerer, bedeutet schonungslos-realistischer Betrachtung eben keinesfalls so vernünftig ist, weshalb sich im Verlauf zwangsläufig die Frage stellt, aus welcher Motivation heraus das Individuum sich nun ausgerechnet in der Vernunft verorten sollte: Der Preis scheint hoch und der Lohn zu willkürlich gesät. Diesen Widerspruch erkennt und thematisiert nun auch Goethe in seinem *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: Tendenz des Romans ist es zu zeigen, wie der angehende Künstler infolge der Selbstbeschränkung seinen Platz in der Gemeinschaft findet – nicht als Künstler, sondern als Arzt. Erreicht werden soll diese Einsicht,

die ja Individualität negiert oder zumindest rapide einschränkt, durch Nudging: Wilhelm werden im Verlauf seiner Entwicklung regelmäßig Alternativen vorgelegt, für die er sich bewusst zu entscheiden hat, da der Entwicklungsgang in ihm selbst beginnen soll und aus ihm zu erwachsen hat; die jeweilige Auswahl Wilhelms hat dann entscheidende Konsequenzen für seine weitere Entwicklung. Während in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* (1786) der Einfluss der Außenwelt zufällig erfolgt und daher eher erdrückend und zerstörerisch wirken muss: Letztlich wird gezeigt, wie die Umwelt den empfindsamen und in der Anlage vielleicht gar genialischen Protagonisten ins Abseits drängt, dies aber nicht wissentlich oder gar willentlich, sondern eben dumpf-zufällig. *Anton Reiser* ist daher ein biographisch intendierter und somit realistischer Roman, indes es dem weitaus optimistischeren und sicherlich auch pädagogisch denkenden Goethe darum geht, einen geglückten, also paradigmatischen Entwicklungsgang zu zeichnen, das Vorbild einer Entwicklung. Goethe möchte ein Paradigma zeigen, aber zugleich nicht betrügen: Wilhelm darf in diesem Sinn in seiner Anlage kein Schlupfloch aufweisen, darf kein bereits zu Beginn verkappter Arzt sein, sondern muss zum Arzt hin durch Einsicht korrigiert werden. Um diesen Widerspruch umsetzen zu können, verlegt Goethe sich nun interessanterweise auf das Nudging, indem er die Turmgesellschaft einführt, die zu Beginn Leben und Denken Wilhelms heimlich und durchweg sanft zu beeinflussen, aber nicht direkt zu manipulieren ansetzt. Repräsentanten dieser ominös bleibenden Gesellschaft sind sporadisch auftretende Männer, die Wilhelm dadurch zum richtigen Weg führen wollen, dass sie genau zur rechten Zeit in Sentenzen allgemein-philosophischer Art Wilhelm Interpretationshilfen für sein eigenes Leben und Anstöße zur Veränderung liefern – Wilhelm nun kann diese Einflüsterungen auf sich beziehen und hieraus Konsequenzen ableiten, muss dies aber wohlgemerkt nicht; zugrundeliegend Annahme ist wohl, dass Wilhelm erst dann die Sentenzen richtig interpretiert, wenn er reif dazu ist. Diese Reife aber soll nach Planung Goethes in und von Wilhelm selbst erreicht werden: Die Turmgesellschaft fungiert in dieser Hinsicht eher als ein Katalysator und also ganz im Wortsinn als Nudger. Diese Rolle der heimlich waltenden und unbewusst beeinflussenden Macht in Wilhelms Leben ist stets recht willfährig im von Goethe auch so gewünschten Sinne interpretiert worden, da man die Turmgesellschaft recht unkritisch als Hauptakteure des Bildungsprozesses deutete: Gleich Pädagogen ziehen sie auf sanfte Art Wilhelm zum rechten Weg. Dass diese Deutung nicht so stringent vorliegt wie angenommen, zeigen neuere Untersuchungen,⁷ welche die eigentümliche Widersprüchlichkeit der Turmgesellschaft und auch des Einflusses dieser Gesellschaft auf Wilhelm thematisieren. Dies wird am Ende des Romans dann besonders auffällig, wenn die endgültige Entscheidung des Protagonisten

zum tätigen Leben eben nicht auf Einsichten beruht, die der Turmgemeinschaft entspringen, sondern aus Liebe gefällt wird: Da hätte es die Turmgemeinschaft letztlich nicht gebraucht. – Und, so ist wohl zu deuten, so darf sie in Anlage sowie Intention des Romans als Bildungsroman auch nicht gebraucht sein: Wilhelm muss sich, dies die Intention, von allen Einflüssen emanzipieren, auch von derjenigen der Turmgemeinschaft; doch wie sich von etwas emanzipieren, was sich, gleich dem Nudging, sozusagen ins Unbewusste einnistet und niemals als beeinflussende Macht auftritt oder gar kenntlich wird? Am Ende wird deutlich, dass die Turmgemeinschaft im eigentlichen Sinn stets machtlos war, ihr Wirken war nicht mehr als ein folgenloses Spiel, denn Wilhelm muss eben doch selbst entscheiden, um zu einer Persönlichkeit zu reifen.

Nudgen: Instrument der Manipulation oder Alternative?

Goethes Roman ist daher ein weiterer Beleg einer kritischen Sichtweise auf Manipulation – auf Manipulation jedoch, die anders abläuft als zuvor: Waltete vorher ein pädagogisches System bestehend aus Belohnung sowie Strafe einerseits, aus absoluter Freiheit im Sinne Rousseaus andererseits, wird in diesem Werk zum vielleicht ersten Mal, auf jeden Fall aber am nachhaltigsten, das Nudgen als Instrument der Manipulation etabliert und zugleich verworfen. Nudging bedeutet demnach Manipulation und Manipulation ist untauglich zur Etablierung individueller Selbstbestimmung, ja, das Nudgen widerspricht der eigentümlichen Arbeit der Selbstbestimmung des Menschen. In eben diesem Sinn durchwirkt die Literatur seither und sozusagen bis vorgestern eine tiefe, jedoch kaum direkt thematisierte Problematisierung nicht nur der tradierten Formen der Manipulation, sondern eben auch der sanften, gutwilligen. Dass diese Einschätzung nun auch außerhalb der Genre-Literatur der Dystopie vorherrscht, deutet an, wie allgemeingültig und geradezu sakrosankt sie den Zeitgeist besetzt – besonders markant sichtbar ist dies, besieht man sich die Ausnahmen.

Denn es existieren natürlich auch in der Neuzeit seit der Aufklärungsbewegung einige literarische Werke, die das gängige Muster der Interpretation von Manipulation zu unterlaufen suchen – doch scheitern diese Bestrebungen regelmäßig, wie anhand zweier Beispiele exemplarisch gezeigt werden soll. So verfasst Robert A. Heinlein im Jahre 1959 den Roman *Starship Troopers*, in welchem eine Militärdiktatur beschrieben wird, die tatsächlich ohne jedwede kritische oder ironische Distanz geschildert ist: Die jungen Menschen werden frühzeitig und äußerst erfolgreich zum Kampf konditioniert und die Gesellschaft insgesamt durch Maßnahmen, die durchaus in einigen Facetten an Nudging

erinnern, militaristisch geprägt: Die Protagonisten, allesamt grundlegend manipuliert, hinterfragen oder reflektieren ihre Position oder die Zielrichtung der Regierung niemals und dies verbleibt bemerkenswerter Weise bis zum Ende so. Heinlein konzentriert sich in diesem Werk demnach darauf, eine erfolgreiche Diktatur zu zeigen und überlässt dem Rezipienten die kritische Auseinandersetzung – doch eben dies hat die Kritiker und einen Großteil der Leser eindeutig überfordert: Man schimpft Heinlein im Grunde bis heute einen Militaristen⁸ und setzt also – in Zeiten der Postmoderne! – Werk und Autor gleich. Die nach Meinung des Zeitgeistes dringend nötige Korrektur gelingt dann 1997 Paul Verhoeven in der filmischen Adaption: Hier werden die militaristischen Motive zu faschistoiden Tendenzen überhöht und auf geradezu penetrante Weise satirisch überzeichnet, womit dem Leser kein Interpretationsspielraum mehr gegeben ist und der Zeitgeist befriedigt scheint. Die so erfolgreiche Diktatur ist nichts mehr als eine ironisch-zynische Warnung, die *conditio humana* aber bleibt unangetastet. Heinlein jedoch ist seitdem ein Autor, der ohne Hinweis auf seine faschistoiden Tendenzen nicht mehr erwähnt werden kann.

Ähnlich fehlrezipiert hat man denn auch Dave Eggers' *The Circle* (2013), in welchem ein Unternehmen eine auf Nudging beruhende Manipulation durchführt und im Verlauf gar die Hauptprotagonistin überzeugt: Zur freien Entscheidung befähigt wählt diese das manipulierende System, obgleich sie doch eigentlich die Stellvertreterrolle des Lesers hätte einnehmen und also rebellieren sollen. Die Rebellion aber fällt aus, da das Unternehmen erfolgreich nudgt. – Auch dieser Roman hat in der Folge für Kritik gesorgt, die sich diesmal aber nicht darauf festlegt, dem Autor faschistoide Tendenzen, sondern schlechtes Handwerk nachzuweisen: Die Protagonistin Mae, die wohlgemerkt bis zum Ende des Romans der Firmenphilosophie folgt, wird als unrealistisch, stümperhaft und eindimensional bezeichnet, denn kein Mensch, so die Kritik, könne sich ernsthaft für dieses als Unternehmen getarnte Regime entscheiden.⁹ Bewertet wird der Roman also allein aus dem Blick des Zeitgeistes und abermals ist es Hollywood, das für die dringend nötige Korrektur sorgt: Im Film gleichen Titels aus dem Jahr 2017 offenbart Mae sich zur Erleichterung des Mainstreams denn doch als Rebellin, womit dem Zeitgeist Genüge getan wurde.

Dieser Verlauf der Auseinandersetzung durchzieht demnach die Kultur insgesamt, selbst dann, wenn der Staat oder eben das System letzten Endes gutwillig agiert und also den Menschen ganz im Sinne des Nudging zum Guten hin manipulieren möchte: Herausragendes Exempel hierfür ist wohl der Roman *A Glockwork Orange* (1962) von Anthony Burgess, in dem der bitterböse Protagonist so konditioniert wird, dass er nicht mehr zu bösen Tätigkeiten fähig ist. Doch wird im Roman und auch im berühmteren Film von Stanley Kubrick abermals

gezeigt, dass freier Wille und natürliche Veranlagung letztlich stärker und gegen jede Art von Manipulation resistent sind. Angesichts dieser grundsätzlichen Ausgangslage stellt sich die Frage, aus welchem Grund diese Grundstimmung des Zeitgeistes gegen Manipulation sich in letzter Zeit so deutlich gewandelt hat und in Form des Nudging sozusagen salonfähig geworden ist und auch in der Gegenwartsliteratur eifrig betrieben wird.

Über die allgemeine Akzeptanz des Nudging

Nobelpreis, politische Installation sowie intellektuelle Weihungen, wissenschaftlich begründete Legitimationen, relativ hohe Akzeptanz in der Bevölkerung: Das Nudging, also letzten Endes das Manipulieren, scheint allgemein akzeptiert, wird auf jeden Fall weitaus weniger kritisch gesehen als noch vor ein paar Jahren. Nehmen die Menschen es freiwillig und bewusst in Kauf, dass der Einzelne deutlich an Wert verliert, indem die Eigenverantwortung sukzessiv an den Staat, ein irgendwie geartetes System oder allgemein an eine sich wissend gebende Autorität abgegeben wird, ist dies für eine auf Individualität und Freiheit beruhende Zivilisation eine doch recht überraschende Entwicklung, die nur dann verständlich wird, begreift man sie als Symptom einer allgemeiner angelegten Transformation des Zeitgeistes und zieht eine tiefgreifende Entindividualisierung in westlichen Gesellschaften in Erwägung: Ich habe in letzter Zeit anhand der Untersuchung einiger Definitionsverschiebungen von Begriffen wie Originalität, Nostalgie oder auch literarischer Rezeption festgestellt, dass hierbei stets auch ein grundsätzlicher Mentalitätswandel im Sinne eines neuen Persönlichkeitsmodells verhandelt wird.¹⁰ Dies gilt nun ganz sicher für den Diskurs um das Nudging, wobei ich vor allem auf die erwähnte Akzeptanz abziele, nicht nur auf gesellschaftspolitische Ebene, sondern auch auf der kulturellen, der literarischen, wie ich nun anhand einiger Beispiele ausführe; wobei das Nudging in der Literatur auf unterschiedlichen Ebenen stattfindet.

So wurde und wird in der Literatur schon längst manipuliert, erzogen und aufgeklärt, tatsächlich definiert Literatur sich zu einem weiten Teil, gestärkt auch und wohl vor allem durch die Förderpolitik in Form etwa der Buchpreisbindung und von Förderpreisen, als Medium mit einem Bildungs- und damit auch Erziehungsauftrag, der auf der inhaltlichen Ebene in unterschiedlicher Weise vonstattengehen kann. So kann das Narrativ eine vorbildliche Geschichte ausbreiten, die den Rezipierenden weniger auf argumentativer Ebene, sondern auf unbewusster Ebene überzeugt und damit steuert. Man denke hier an so bezeichnete pädagogisch wertvolle Kinder- und Jugendliteraturen, die eine

exemplarische Geschichte gesellschaftlich sanktionierten Verhaltens vorstellen und damit Kinder und Jugendliche nachhaltig beeinflussen sollen. Diese hintergründig zugesprochene Fähigkeit der Manipulation oder Beeinflussung durch Literatur, und damit letztlich durch kulturelle Erzeugnisse insgesamt, ist in dem Genre der Kinder- und Jugendliteratur gleichsam unreflektiert implementiert, wird daher kaum hinterfragt und gesellschaftspolitisch in Form von pädagogisch fundierten Konzepten motiviert, gefördert und theoretisch überhöht. Die von der Förderstelle geforderte und sicherlich auch intrinsisch motivierte Moral von der Geschichte besteht dann oftmals recht platt darin, dass das Gute letztendlich obsiegt, wobei denn auch mehr oder weniger einfache, ja sehr häufig erschreckend eindimensional gestaltete Versatzstücke zur Wirkung kommen: Der Böse raucht grundsätzlich, trinkt Bier und hat Pickel oder ist verunstaltet, man denke an die berühmte Hakennase oder das Geiergesicht in Jugendkrimis, der Migrant hilft dem Migrantenhasser, was den Hassenden zum Umdenken anregt, der Spross einer schwul-lesbischen Patchwork-Familie gewinnt die Schachweltmeisterschaften, der Egoist kann sein Ziel ohne Hilfe von Anderen nicht erreichen und erlernt diese Einsicht mühsam – und so fort. Diese Art der Einflussnahme auf Kinder sowie Jugendliche kann nun nicht unmittelbar als Nudging, gleichwohl aber doch als unbewusst wirkende und sanft beeinflussende Manipulation bezeichnet werden, indem die latent vorliegende Selbstfindungsphase der jungen Menschen aufgegriffen wird: Die Kinder und Jugendlichen sind sich, so die These, ihres Charakters noch nicht sicher, sie sind noch Suchende, weshalb in diesen Lebensabschnitten Vorbilder eine große Rolle spielen; diese Vorbilder nun sollen in der Literatur dargestellt werden und dementsprechend als unbewusst wirkende Muster der Selbstfindung dienen: Wie beim Nudging sind auch hier Handlungsmuster vorgegeben, die Erfolg oder Misserfolg alternativ gegenüberstellen, womit dem Lesenden eine Art Entscheidung anheimgegeben ist, die hier in Form der Identifikation mit dem Protagonisten stattfindet, welche aber unbewusst wirkt und also nicht wirklich einer freien Entscheidung entspricht. Der jugendliche Rezipient wird im Gegenteil – gleich dem Salatnehmer in der Kantine – zur Identifikation und damit Verinnerlichung des bevorzugten Standpunktes gestupst, da das semantische und sprachliche Framing eine andere Entscheidung oder gar eine neutrale Haltung zu dem Narrativ nicht ernsthaft zulässt.

Diese konzeptuelle Pädagogisierung der Literatur nun war aufgrund der theoretischen Setzung der Kindheit als latenter Phase der Unsicherheit allein dem Genre der Kinder- und Jugendliteratur vorbehalten, ist aber interessanterweise und auch, angesichts der oben festgestellten allgemeinen Akzeptanz der Manipulation, konsequenterweise zunehmend auch in der ernsthaften Sparte

sogenannter Erwachsenenliteratur heimisch geworden, die immer häufiger pädagogisch und belehrend agiert. So ist die Entwicklung eines Autors wie Stephen King vom überaus erfolgreichen Unterhaltungs- zum Thesenautor durchaus als paradigmatisch zu verstehen, wobei insbesondere die tatsächlich an Kinderliteratur erinnernde Seichtheit der Methodik auffällt. Berühmt geworden durch Horrormane, in denen der Kampf des Guten gegen das Böse in mehr oder weniger komplex gestalteten, aber doch betont zeitlosen, ja biblisch anmutenden Sujets aufgeführt wird, sind die neueren Werke eindeutig und sehr eindimensional politisch motiviert: Im 2017 veröffentlichten *Sleeping Beauties* fallen alle Frauen in eine Art Koma und lassen die Männer allein zurück; unverhohlen angetrieben von der gegenwärtig den Diskurs beherrschenden feministischen Genderdebatte entpuppen sich die Männer nun ohne Beistand der Frauen entweder als Vergewaltiger oder als hilflos im praktischen Leben und moralisch indifferent: Die frauenlose Gesellschaft zerfällt daher denn auch in einem rasanten Tempo, beginnend mit zerknitterten Hemden und ranzigen Hemdkragen halten rasch Chaos sowie Anarchie Einzug. Die in einer Parallelwelt lebenden und eine – ohne Männer – gleichsam perfekte Gesellschaft aufbauenden Frauen wiederum beschließen in altruistischer Motivation, zurückzukehren, um den Männern zu helfen. Die altbackene und letzten Endes antifeministische Moral: Ohne Frauen geht es nicht, ja, Frauen sind die besseren Menschen, sind nämlich der Leim, der alles zusammenhält. Diese Aussage dient sich auf bestürzend stupide Weise dem Zeitgeist an und entfaltet eine moralinsaure Tendenz, die in der Tat an Kinderbücher erinnert.

Im 2018 veröffentlichten Kurzroman *Elevation* wiederum wird auf die Politik Donald Trumps Bezug genommen und in einer märchenhaften Szenerie der Sieg der Toleranz über verbohrt konservativismus gefeiert, indem gezeigt wird, wie die diskriminierende Haltung einer ganzen Kleinstadt durch ein sportliches Ereignis verändert wird – auf der Rezeptionsebene garniert mit Tweets des Autors, in welchen Trump-Fans die Lektüre sozusagen verboten wird, damit, so scheint es, die ohnehin unangenehm seichte und in ihrer Einfachheit dröhnende Aussage des Textes auch wirklich von jedem verstanden werden kann. Diese Wandlung des Bestsellerautors zu einem eindimensional argumentierenden Meinungsmacher ist bemerkenswert, wobei besonders die Seichtheit der Aussagenentfaltung auffällt: Stephen King recurriert eindeutig auf Mechanismen der Kinderliteratur, indem die Bösen, also die Männer oder die Konservativen, durchweg mit negativ konnotierten Versatzstücken und damit eindeutig in der Absicht des Nudgens geframt sind; auch die moralische Aussage fällt in ein, eigentlich im Zuge der Postmoderne bereits überwunden geglaubtes Schwarz-Weiß-Schema.

Nudgen der Willkommenskultur?

In diesen Zugängen ist Stephen King keinesfalls die Ausnahme, sondern kann als Repräsentant einer zunehmenden Infantilisierung im Zuge einer Moralisierung der Literatur gesehen werden; um dies zu erhärten, reicht ein knapper Blick auf die deutsche Gegenwartsliteratur, wie ich anhand eines Exkurses über die Narrative in der deutschen Literatur in der Zeit der so genannten Flüchtlingskrise zeige. So steht in Jenny Erpenbecks ungemein erfolgreichem Roman *Gehen, ging, gegangen*, im Herbst 2015 auf dem Höhepunkt der so genannten Willkommenskultur veröffentlicht und für viele Kritiker sowie Leser damit womöglich erste, zumindest aber gewichtigste künstlerische Auseinandersetzung mit dieser Thematik,¹¹ der moralische Imperativ einer Hilfe um jeden Preis im Vordergrund, in der Reflexion mündend, nur wenn die Flüchtlinge »Deutschland jetzt überlebten, hatte Hitler den Krieg wirklich verloren.«¹² Richard, Hauptprotagonist, Witwer und emeritierter Geschichtsprofessor, der diesen Gedanken hegt, sieht Deutschland demnach nicht nur wegen der allgemeinen Ungerechtigkeit der globalen Wohlstandsverteilung,¹³ sondern vor allem aufgrund der Vergangenheit in der Pflicht. In der Folge müht er sich darum, die einmal festgestellte Erbsünde des Nationalsozialismus durch aktive Flüchtlingshilfe zu tilgen, wodurch letztlich der moralische Impetus zur allein vorgeschobenen Begründung einer Selbsthilfe wird, nämlich einer Art Selbstreinigung dienen soll, formuliert in der »Hoffnung [...] noch einmal in ein Deutschland vor alledem versetzt zu werden, das schon, und auf immer, verloren war zur Zeit seiner Geburt. Deutschland ist beautiful. Schön wäre das. Schön ist gar kein Ausdruck dafür.«¹⁴

Jenny Erpenbeck verweist hier auf ein Motiv,¹⁵ nach welchem Deutschland aufgrund seiner Geschichte eine besondere Schuld und damit auch spezifische Verantwortung vor allem im globalen Gefüge berge und sich dieser schon aus Gründen der Selbsterhaltung notgedrungen zu stellen habe. Hintergründig wird jedoch eine zweite Motivebene verhandelt, die sich erst nach und nach offenbart und von Richard selbst niemals wirklich reflektiert und überhaupt erst ganz am Ende des Romans formuliert wird: Es ist, um es salopp zu formulieren, seine Karriere als typisierter weißer, alter Mann. So entlarvt Richard sich in seiner neuen Rolle eines Flüchtlingshelfers nicht nur als verkappter Sexist, der sich anlässlich des Besuchs eines DaF-Unterrichts in im Grunde ungläubhaft-geschmacklosen Phantasien über eine Lehrerin ergeht und hierbei unter anderem darüber sinniert, ob die Frau »einen schwarzen Mann will und nur deshalb hier unterrichtet«,¹⁶ sondern auch als Mörder, da er in jungen Jahren seine Frau überredet hat,¹⁷ das Kind abzutreiben: »Und in der S-Bahn erst hab ich gesehen, wie das Blut an ihren Beinen hinunterlief. Ich hab mich damals

für sie geschämt.«¹⁸ Das Leben seiner Frau ist aufgrund dieses Vorfalles zerstört: Sie beginnt zu trinken, während Richard selbst egoistisch seine Position als Professor ausnutzt und sich eine Geliebte zulegt.

Es ist nun diese Deutungsebene, die geradezu ostentativ und sicherlich zu platt gegen die Naivität und moralische Integrität der Flüchtlinge gesetzt wird. So haben die Afrikaner nicht nur niemals von Hitler gehört und leben also für Richard im beneidenswerten Zustand der Unschuld,¹⁹ auch werden sie als so tief durchdrungen von religiösen Einsichten beschrieben, dass Richards moralische Indifferenz umso nachhaltiger wirkt. So erklärt der Flüchtling Raschid, dass man nur dann töten dürfe, wenn man essen müsse, alles andere sei für den Muslim Mord, woraufhin Richard darüber sinniert, dass er »die Fliegen und Wespen, die um sein Essen herumschwirren, mit dem Staubsauger«²⁰ einsauge und auch früh aus der Kirche ausgetreten sei; womit sein Selbstwertgefühl insgesamt vor den Flüchtlingen moralisch diskreditiert scheint und der anfänglich herrschende Zynismus einer Scham darüber weicht, »dass er es sich die längste Zeit seines Lebens so leicht gemacht hat.«²¹

Jenny Erpenbecks seltsam eindimensionale und irritierend schematische Gegenüberstellung des weißen, alten Mannes, von Wohlstand gesättigt und unter moralischer Indifferenz leidend, mit den ursprünglich-naiven, als moralisch rein gezeichneten Flüchtlingen markiert nun einen Topos, der die deutsche Gegenwartsliteratur zutiefst prägt und in der kontrastierenden Setzung lebensmüde gewordener westlicher Dekadenz zur tätigen Einfachheit des Denkens und Handelns der Flüchtlinge in Bodo Kirchhoffs 2016 mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnete Novelle *Widerfahrnis* den vorläufigen Höhepunkt findet. So fällt die Ähnlichkeit der Charakterzeichnung des Protagonisten Julius Reither zu Richard sogleich ins Auge, hat doch auch er seine Freundin mehr oder minder dazu überredet, das Kind abzutreiben und damit die Beziehung beendet,²² der Lebensfehler, wie er spät, zu spät erkennt.²³ Da tritt überraschend eine Frau in sein Leben, ähnlich abgehalftert wie er, ähnlich gezeichnet vom Verlust eines Kindes, woraufhin die beiden beschließen, spontan nach Italien zu fahren und dort die geradezu klassische, ja klischeehafte Liebesgeschichte deutscher Statur zu wiederholen. Doch es kommt anders, denn die Welt hat sich, unbesehen von den beiden, innerhalb kurzer Zeit nachhaltig verändert: Die Flüchtlingskrise herrscht und kann von den Touristen nicht einfach so ignoriert werden. Auf Sizilien schließlich nehmen sie sich eines Flüchtlingskindes an und wollen es nach Deutschland schmuggeln, doch der Plan scheitert und am Ende ist Reither wieder allein.

Wie Erpenbeck greift Kirchhoff hierbei auf erschreckend einfache Deutungsmuster zurück; dies wird schon zu Beginn der Reise nach Italien angedeutet,

wenn die beiden Deutschen nicht ohne die tätige, lebenspraktische Hilfe einer geflüchteten Eritreerin das Auto starten können,²⁴ manifestiert sich aber vor allem am Ende der Reise, nachdem Julius Reither infolge einer Handverletzung weder eine Rotweinflasche geöffnet noch das Auto gelenkt bekommt. Aus dem Nichts erscheint ein Afrikaner, der sich gleich eines *deus ex machina* lebenspraktisch um ihn, einen bezeichnend dekadent gezeichneten »Mitteleuropäer, blutend und an eine Weinflasche geklammert«,²⁵ kümmert, nämlich zuerst fachmännisch die Wunde versorgt, dann die Flasche öffnet und zuletzt innerhalb weniger Minuten das Autofahren erlernt, um den gescheiterten, an eigener Dekadenz völlig verzweifelten Hauptprotagonisten schließlich nach Deutschland zu bringen – mitsamt seiner Frau und einem kleinen Kind, was Reither dazu verleitet, die afrikanische Flüchtlingsfamilie mit der Jesus-Geschichte zu vergleichen, woraufhin er nicht »umhin [kann], diesen Fischer zu beneiden, was ja absurd war, kaum zu glauben, ein Gefühl, das er so noch nie erlebt hatte – seine Bekannten mit Ehe und Kinderglück, die Kleinen dumpf vor dem Smartphone am Esstisch, da hatte sich nichts gerührt in ihm, aber diesen jungen Mann auf der Flucht, den beneidete er um sein Leben ohne Dach und ohne Bett, ohne Konto und ohne Fürsprache, mit nichts in der Hand außer Frau und Tochter und dem eigenen Mut.«²⁶

So erzählen beide Romane letzten Endes die Geschichte einer am Ende erfüllten Sinnsuche, da die beiden Hauptprotagonisten, jeweils typisierte weiße Männer westlicher Statur und also Unnatur, in der Aufopferung für die Flüchtlinge zum einen zu Helfern werden und sich also moralisch erneuern, zum anderen aber, und viel relevanter, sich selbst und ihr dekadentes Ich in der Folge abstoßen und in diesem Akt der Selbstreinigung eine Art freiwilligen Suizid begehen, nämlich beiderseits feststellend, dass ihre bisherigen Lebensentwürfe letztlich sinnlos gewesen sind und sie daher nicht nur besser verschwinden, sondern in der Aufopferung in der Flüchtlingshilfe einen allerletzten Sinn finden sollten. Erweisen sich doch die Flüchtlinge und also ursprünglicheren und authentischeren Menschen aus Afrika als lebenswerter und daher unbedingt zu unterstützen, indes der westliche weiße Mann sich als impotent in jeder Hinsicht herausgestellt hat.²⁷

Abseits der gesellschaftskritischen Intention beider Romane – und beide Romane bergen in sich eine klare Botschaft – ist die meiner Ansicht nach doch sehr platte Ausführung bemerkenswert und mit Stephen Kings neuesten Werken durchaus zu vergleichen: Die gegenwärtige Literatur, soviel ist zu sagen, ist tendenziös und agiert hierbei mit einfachen, der Kinderliteratur entlehnten Schemata – und, so meine These, offenbart damit ihren latent manipulativen Charakter, indem Deutungen nicht mehr dem Leser überlassen, sondern auf

stupende Weise und äußerst detailliert in den Werken selbst vorgenommen werden; Literatur schafft in diesem Sinn keinen deutungsoffenen Raum mehr, ist keine Aufgabe mehr; was, in der oben dargelegten Vehemenz, durchaus neu ist und eine Abart des Nudgings markiert, die auf der Meta-Ebene gleichwohl noch intensiver betrieben wird.

Nudging funktioniert nach Auslegung der Erfinder ja nicht allein im Sinne eines sanften Stupsens in eine bestimmte Richtung – man denke hierbei an die berühmten Salatschüsseln in der Kantine –, sondern wird auch durch bewusst platzierte Hindernisse etabliert. Bekanntes Beispiel hierfür ist die bereits erwähnte Umkehrung der Gestattung einer Organspende, da man zuvor einer solchen Spende zustimmen musste, nun aber explizit seine Weigerung erklären soll: Man zählt hierbei auf die basale menschliche Faulheit, indem man gutes Verhalten erleichtert und schlechtes erschwert.

Eben dies geschieht auf der Meta-Ebene kultureller Produktion, wenn schlechte,²⁸ also den gesellschaftlichen Diskurs nach autoritärer oder mehrheitlicher Meinung gleichsam schädigende Kunstwerke zwar nicht verboten werden, der Kauf aber durch unterschiedliche Taktiken erschwert wird. Anschauliches Beispiel hierfür sind die Romane von Akif Pirincci, die aus unterschiedlichsten Gründen nicht mehr bei den Großhändlern wie KNV oder Amazon angeboten werden und damit sozusagen aus dem Handel verschwunden sind:²⁹ Der neugierige Leser muss die Bücher beim Verlag selbst erstehen, was umständlich ist, also eine Hürde installiert, welche die meisten potentiellen Rezipienten abschreckt. Wir haben es hier also nicht mit einem Berufsverbot zu tun, immerhin sind die Romane immer noch erhältlich. – Ähnlich wird mit den Werken des Politikwissenschaftlers Rolf Peter Siederle verfahren, dessen Werke trotz großen Erfolgs allein bei Verlagen erscheinen, die eine Nischenposition, daher geringere Reichweite innehaben und deren Verkauf absichtlich erschwert wird, doch ist hier zudem die Bestsellerliste etwa des *Spiegels* manipuliert worden, um den Status des postum herausgegeben Bändchens *Finis Germania* zu verschleiern und den unbewusst ablaufendem Effekt des Schneeballprinzips auszuhebeln:³⁰ Ein erfolgreiches kulturelles Produkt wird aufgrund des Erfolgs erfolgreicher – diesem Automatismus soll nun durch Zensur, die nicht als solche bezeichnet wird, entgegengewirkt werden.

Eine weitere Taktik der Meta-Ebene besteht in dem, was gegenwärtig als Framing firmiert und die Manipulation durch Sprache meint; dieses Framing basiert gleichfalls, wie alle Manipulationsmethoden des Nudging, auf einer Beeinflussung des Unbewussten, indem sprachlich fixierte Wertungen mehr oder weniger geschickt die Meinung des Rezipienten steuern sollen und bewusst platzierte Abtönungspartikel oder attributiv gesetzte Adjektive vor Begriffen

diese in gewünschter Manier konnotieren. Es geht also nicht darum, mit Hilfe der Sprache zu überzeugen, sondern im Gegenteil auf den durchaus gewagten und daher riskanten Kraftakt der Argumentation zu verzichten und Marker zu setzen, die unbewusst wirken und verstärkt in Rezensionen und also auf der Ebene der Rezeption genutzt werden: Dann wird aus einem Autor ein *umstrittener* Autor, wobei diese Paarung geballt vorkommt und sich somit festsetzen und quasi zu einem Automatismus gestaltet werden soll, mit dem Wertungen installiert werden, die ihre Wirkung unbewusst entfalten.

Vom sanften Nudging zur offensichtlichen Manipulation

Auf inhaltlicher und rezeptiver Ebene moderner Literaturproduktion sind durchaus an Nudging orientierte Muster zu finden, die in ihrer Eindimensionalität und vor allem in der Vehemenz der Ausführung meiner Ansicht nach die weiter oben festgestellte allgemeine Akzeptanz manipulativer Techniken spiegeln und aufgreifen: Kulturelle Produktion greift, als Surrogat des Zeitgeistes, die Popularität des Nudging auf und vollzieht sie in Form kultureller Artefakte, die im Grunde keinen künstlerischen Impetus mehr transportieren, sondern durchweg Meinungen framen und damit unbewusst manipulieren: Kultur ist gegenwärtig in weiten Teilen eine Art Agitprop, oftmals erschreckend seicht; wobei hin und wieder durchaus die Grenze hin zur offen vollzogenen Manipulation übertreten wird, wie ich zum Schluss anführe.

Eingangs habe ich die Problematik erwähnt, das Nudgen – welches als sanfte Manipulation, im Grunde als widersprüchliche nicht-manipulative Manipulation gedeutet wird – eben doch und immer wieder den Grenzbereich übertritt und zur reinen Manipulation wird. So sind die oben gezeigten Maßnahmen der Erschwerung des Kaufens bestimmter, als nicht hilfreich erkannter literarischer Werke durchaus Techniken der Zensur und somit nicht mehr sanft in der Ausübung der Lenkung der Rezeption. Aus diesem Grund insistiere ich in diesem Artikel auch darauf, dass die gegenwärtige Popularität des Nudging ein Symptom für eine faszinierende Wende hin zur Sanktionierung der Manipulation insgesamt ist – man wird im Agieren im Sinne des Nudging, so die These, ständig und stetig die Grenze hin zur tradierten Manipulation überschreiten, zum Zwecke des Guten, Wahren und Schönen.

Exemplarisch kann dies anhand des Umgangs mit Historie gezeigt werden: So hat Robert Menasse, der sich in seinem Roman *Die Hauptstadt* (2017) und wissenschaftlich orientierten Artikeln immer wieder gegen Nationalismus und für die europäische Idee einsetzt – und hierbei durchaus im oben angegebenen

Sinn des Ausbreitens einfacher Schwarz-Weiß-Schemata schreibt sowie nicht mehr argumentiert, sondern agitiert – zugegeben, einige anscheinend historisch belegte Zitate erfunden zu haben;³¹ mich interessiert hierbei nun weder die Art der Erfindungen oder Umdeutungen noch die Stoßrichtung der Aussagen, auch nicht die Argumentation der Verteidigung von Autor und Verlag, sondern allein die Tatsache, dass Menasse im Jahre 2017 eindeutig Geschichtsklitterung betreibt und also die Vergangenheit auf eine Art umschreibt, die seine Motivation sowie zugrundeliegende These unterstützt. – Dies gemahnt an George Orwells *Nineteen-Eighty-Four*, in welchem der Protagonist Winston Smith dabei gezeigt wird, wie er im Namen des Regimes die Vergangenheit umschreibt und somit das kulturelle Gedächtnis manipuliert: Wenn die Wahrheit ausgetilgt und umgeschrieben ist, gilt die Lüge als neue Wahrheit. – Interessant ist im Falle Menasses nun wiederum die Rezeption dieses Skandals, die auf seltsame Art wohlwollend, ja letzten Endes verständnisvoll die Fälschung zwar kritisiert, aber zum Zwecke des Guten durchaus toleriert. So hat der Autor trotz der Entlarvung den Carl-Zuckmayr-Preis erhalten und scheint recht unbeschädigt. Dies hat natürlich damit zu tun, dass Menasse als Verfechter der europäischen Idee durchaus auf der ›richtigen‹ Seite des gegenwärtig herrschenden Zeitgeistes steht, weshalb die Fälschung der Historie eher als Unterart des Nudging interpretiert wird.

Abseits der politisch-gesellschaftlichen Implikation, die hier nicht interessiert, ist deutlich zu sehen, wie manipulative Techniken als Nudging euphemistisch in bestimmter Absicht konnotiert zusehends den Echoraum gesellschaftlicher Debatten und Diskurse einzunehmen beginnen. Nudging, selbst im Grenzbereich der Manipulationstechniken verhaftet, ist hier nur die Speerspitze und Symptom einer allgemeinen Transformation, die eben auch in der Literatur und ihrer Rezeption zu erkennen ist: In dieser Hinsicht ist das Zeitalter der Postmoderne – mit ihrer ironischen Brechung, dem Relativismus, dem Spiel mit Bedeutung und Deutung – in der Tat beendet und die Literatur sowie Kultur nicht mehr in der Außenseiter-Funktion des Kommentierens, Alternierens und Dringendnötige-Freiräume-Etablierens, sondern in der des Täters, des Mitläufers. Man wird sehen, wohin das führt.

Anmerkungen

- 1 Richard Thaler, Cass Sunstein, *Nudge. Improving Decisions About Health, Wealth, and Happiness*, New York 2009.
- 2 Vgl. Ulrich Bröckling, *Nudging. Gesteigerte Tauglichkeit, vertiefte Unterwerfung*, in: ders., *Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste*, Berlin 2017, 175–196.
- 3 Vgl. Daniel Kahneman, *Thinking, Fast and Slow*, London 2011.

- 4 Vgl. Alexander Fischer, *Manipulation. Zur Theorie und Ethik einer Form der Beeinflussung*, Berlin 2017.
- 5 Vgl. Bertram Scheufele, *Frames - Framing - Framing-Effekte. Theoretische und methodische Grundlegung des Framing-Ansatzes sowie empirische Befunde zur Nachrichtenproduktion*, Wiesbaden 2003.
- 6 Dies wird insbesondere deutlich, wenn Morus im zweiten Buch das Reisen der Utopier beschreibt und hier Techniken sowie Strategien des Nudging aufgreift: So wird der Reisende nirgendwo etwas zu essen erhalten, solange er es sich nicht durch Arbeit verdient; auch heißt es, es gebe keine finsternen Ecken, keine Bordelle, jeder stehe unter ständiger Beobachtung durch den anderen. (Vgl. Thomas Morus, *Utopia*, Frankfurt 2013, 106f).
- 7 Siehe Katrin Fischer, *Die Turmgesellschaft in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«. Eine Deutung unter Bezug auf Goethes Einstellung gegenüber Teleologie und im Kontext der Frage, was ein gelungenes Leben gewährleistet* (11.10.04), in: *Goethezeitportal*; http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_fischer.pdf [letzter Zugriff 6.5.2019].
- 8 Vgl. Bartholomäus Figatowski, *Am Puls der Menschheit. Ein Streifzug durch Robert A. Heinleins »Future History«*, in: Sascha Mamczak, Sebastian Pirling, Wolfgang Jeschke (Hg.), *Das Science Fiction Jahr 2011*, München 2011, 111–134, hier 132.
- 9 Vgl. Roman Halfmann, *»I have seen myself backward«. Dave Eggers' Roman »The Circle« als Anamnese eines neuartigen Persönlichkeitsmodells*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)2, 274–299.
- 10 Roman Halfmann, *Von produktiven Rezeptionen über den Remix zum Reenactment. Wie Kafka-Rezeptionen die gegenwärtig stattfindende Erosion der Originalität abbilden*, in: *Weimarer Beiträge*, 62(2016)2, 257–274; Roman Halfmann, *Die Sorge des Systemadministrators. Franz Kafkas Aktualität im Zeitalter der Big Data*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)1, 111–134 und Roman Halfmann, *Vom scheinbaren Ende der Ironie. Wie der Ironiker sich ironisch die Ironie auszutreiben versucht*, in: *Weimarer Beiträge*, 64(2018)3, 407–425.
- 11 Vgl. Robin Alexander, *Die Getriebenen*, Frankfurt 2017, 75.
- 12 Jenny Erpenbeck, *Gehen, ging, gegangen*, München 2015, 64.
- 13 Vgl. aber ebd., 70–74, wo das schlechte Gewissen des Einwohnern einer Industrienation gegenüber den Erfahrungen anderer Völker formuliert wird.
- 14 Ebd., 150.
- 15 Welches den Diskurs maßgeblich durchdringt, vgl. Alexander, *Die Getriebenen*, 41.
- 16 Erpenbeck, *Gehen, ging, gegangen*, 94.
- 17 Vgl. ebd., 347.
- 18 Ebd., 348.
- 19 Vgl. ebd., 149f.
- 20 Ebd., 107.
- 21 Ebd., 209.
- 22 Vgl. Bodo Kirchhoff, *Widerfahrnis*, Frankfurt 2016, 25f.
- 23 Vgl. ebd. 93.
- 24 Vgl. ebd., 40 ff.
- 25 Ebd., 203.
- 26 Ebd., 210.
- 27 Vgl. Luca Di Blasi, *Der weiße Mann. Ein Anti-Manifest*, Bielefeld 2013, vor allem 23f.
- 28 Wobei diese Konnotationen selbstredend reflektiert werden müssten, was an dieser

Stelle aber nicht geschieht, weil es mir allein um die Mechanismen des Nudging geht und nicht um eine inhaltliche Debatte.

- 29 Vgl. Jan Fleischhauer, *Der Buchhändler als politischer Richter*, in: *Spiegel Online*, 10.11.2015; <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/akif-pirin-ci-der-buchhaendler-als-politischer-richter-kolumne-a-1061985.html> (letzter Zugriff 6.5.2019).
- 30 Vgl. Christoph Schwennicke, *Reflex statt Reflexion*, in: *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 19.6.2017; <https://www.cicero.de/kultur/streit-um-sieferle-und-antisemitismusfilm-reflex-statt-reflexion> (letzter Zugriff 6.5.2019).
- 31 *Malu Dreyer und Robert Menasse: Vorbehaltlose Anerkennung von Fakten gehört zum Wertefundament unserer liberalen Öffentlichkeit* (= Presseerklärung der Landesregierung Rheinland-Pfalz, Staatskanzlei, vom 7. Januar 2019); <https://www.rlp.de/de/service/pressemeldungen/einzelansicht/news/detail/News/dreyer-und-menasse-vorbehaltlose-erkennung-von-fakten-gehört-zum-wertefundament-unserer-liberalen/> (letzter Zugriff 6.5.2019).

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2019

65. Jahrgang

Wolfgang Stephan Kissel Dostojewski und das globale Gegenwartstheater

■ *Carsten Rohde* Medien und Medialität in Goethes »Faust« ■ *Florian*

Krobb Die Wallenstein-Namen in Fontanes »Cécile« ■ *Bernhard Winkler*

Zur transgressiven Ästhetik in Kleists »Der Findling« ■ *Francesca Goll*

Die Kartierung gesellschaftlicher Umbrüche in Werner Bräunigs

»Rummelplatz« (2007) ■ *Christophe Fricker* Analyse der Begegnungen

zwischen Ernst Jünger und André Müller ■ *Christof Forderer* Zur

Wahrnehmung des Realen als bildhaft

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/12, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

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

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

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Wolfgang Stephan Kissel</i> Mythopoet des Anthropozäns. Dostojewski und das globale Gegenwartstheater	325
<i>Carsten Rohde</i> »Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!«. Medien und Medialität in Goethes »Faust«	348
<i>Florian Krobb</i> »Das ist ja der reine Wallensteins Tod«. Die Wallenstein-Namen in Fontanes »Cécile« als hermeneutische Indikatoren	363
<i>Bernhard Winkler</i> Spiralen des Bösen. Zur transgressiven Ästhetik in Heinrich von Kleists »Der Findling«	380
<i>Francesca Goll</i> Die Kartierung gesellschaftlicher Umbrüche in Werner Bräunigs Romanfragment »Rummelplatz« (2007)	407
<i>Christophe Fricker</i> Grenzen und Möglichkeiten des Autoreninterviews. Eine literaturphänomenologische Analyse der Begegnungen zwischen Ernst Jünger und André Müller	429
<i>Christof Forderer</i> »Man sah keine Natur mehr, sondern Bilder«. Zur Wahrnehmung des Realen als bildhaft	449

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Forderer, Christof, Dr. – 17 Allée du Père Julien Dhuit, 75020 Paris, Frankreich
Fricker, Christophe, Dr. – University of Bristol, 17 Woodland Road, Bristol BS8 1TE, United Kingdom; www.christophe-fricker.com

Goll, Francesca, Dr. – Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München, Deutschland

Kissel, Wolfgang Stephan, Prof. Dr. – Universität Bremen, Institut für Europa-studien, Bibliothekstr. 1, 28359 Bremen, Deutschland

Krobb, Florian, Prof. Dr. – Maynooth University, School of Modern Languages, Literatures and Cultures, Maynooth, County Kildare, Republic of Ireland

Rohde, Carsten, Prof. Dr. – Sun Yat-sen University, School of Foreign Languages, 135 West Xingang Road, Guangzhou 510275, China

Winkler, Bernhard – Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Germanisztikai Intézet, Rákóczi út 5, 1088 Budapest, Ungarn

Redaktionsschluss: 11. Juli 2019

Wolfgang Stephan Kissel

Mythopoet des Anthropozäns

Dostojewski und das globale Gegenwartstheater

Die Dostojewski-Adaptionen, die sich im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte weltweit auf Theaterbühnen etabliert haben, sind Symptom und Katalysator eines epochalen Wandels der Theaterpraxis. Aufschlussreich ist es dabei, Themenwanderungen über nationale und Sprachgrenzen hinweg zu beobachten. In Asien wendet sich vor allem Japan erneut Dostojewski zu. Der japanische Slawist und Übersetzer Ikuo Kameyama hat die These aufgestellt, Dostojewski sei ein der globalen Ära besonders kongenialer Autor, da die Epoche der Reformen nach 1861, die Entstehungszeit der großen Romane, deutliche Parallelen zum frühen 21. Jahrhundert aufweise.¹ Beide Epochen seien geprägt von einer raschen Zirkulation von Menschen, Kapital und Informationen, durch die Polarisierung zwischen Besitzenden und Besitzlosen stünden sich ein Personenkreis, der über alle erdenklichen Privilegien und ein Kreis, der über keinerlei Privilegien verfüge, so unversöhnlich wie nie zuvor gegenüber. Diese Situation, den »Zustand des modernen Menschen« und die alles überragende Bedeutung des Geldes, habe Dostojewski verblüffend genau antizipiert. Kameyamas Neuübersetzung der *Brüder Karamasow* erreichte in Japan im Jahr 2008 eine Million verkaufter Exemplare und fand sich damit in einer Spitzengruppe mit zeitgenössischen Bestsellern wieder.

Obwohl die Japaner sich schon in mehreren Phasen über Verfilmungen, Bühnenfassungen und Übersetzungen mit dem Werk Dostojewskis bekannt machen konnten, scheint seit einigen Jahren ein ausnehmend günstiger Augenblick für eine Massenrezeption erreicht. Die nach dem Zweiten Weltkrieg geborenen Baby-Boomer lasen ihren Dostojewski zum ersten Mal in den siebziger Jahren, als sie zwischen zwanzig und dreißig Jahren alt waren, und sie haben offensichtlich nun um die sechzig oder siebzig erneut das Bedürfnis, ihn zu entdecken. Kameyama hat daher zahlreiche kulturspezifische Hindernisse für eine japanische Rezeption wie die verwirrende Vielfalt der russischen Namen durch Vereinfachung beseitigt und seine Übersetzung mit einem ausführlichen Realienkommentar versehen, um dem japanischen Leser eine Annäherung an die Wirklichkeit der Epoche Dostojewskis zu erleichtern.

In Europa erleben unter anderem Großbritannien, Frankreich und Deutschland seit den 2000er Jahren verschiedene Wellen der Dostojewski-Rezeption auf ihren Bühnen. Im britischen Theaterraum nehmen Dostojewski-Dramatisierungen einen Platz gleich nach Tschechow und Gogol ein.² Sehr viel Aufmerksamkeit erregte die Inszenierung *Delirium* von November 2008 nach einer Adaption der *Brüder Karamasow* durch den irischen Dramatiker Enda Walsh, die der Theatermacher Joseph Alford mit seiner Londoner Truppe *theatre O* realisierte. Die Adaption reduziert das Personal auf den Kern der Familienkonstellation, den Vater, die vier Brüder und die Frauen Gruschenka und Katerina Iwanowna, die Zeit auf einen Tag und eine Nacht, den Raum auf zwei Orte und erreicht dadurch Spielbarkeit und Transparenz. Der Titel der Adaption *Delirium* weist auf den besonderen Fokus hin, der auf exzessiven, anomalen, hysterischen Affektzuständen liegt. Diesen Zuständen entsprechen eine durchgehende Musikbegleitung mit Hard Rock und der Einsatz von Pantomime, Puppentheater und Tanzeinlagen in der Tradition von Musiktheater und Cabaret.

Die Öffnung hin zur Musik und tänzerisch-mimischem Ausdruck erreicht auf andere Weise eine Bühnenfassung der *Brüder Karamasow*, die Jean Bellorini, Leiter des Théâtre Gérard Philipe, im Steinbruch von Boulbon auf dem Theaterfestival in Avignon 2016 inszenierte. Die Schauspieler sind zugleich Akteure und Musiker, Sänger oder Schlagzeuger.³ Auch die Inszenierung *Les Démons, librement inspiré du roman de Fédor Dostoïevski* von Sylvain Creuzevault in der Spielzeit 2018 am Odéon (Théâtre de l'Europe) in Paris erreicht Effekte der Entgrenzung, indem sie die Schauspieler mehrere Rollen übernehmen lässt. Ihre sarkastisch-bittere Sicht auf die ideologische Verblendung der Figuren wird durch Elemente des Grand Guignol aufgelockert.

Besonders konzentriert kann man die Tendenz zu Dostojewski-Adaptionen in Deutschland beobachten. Das Theater um den Intendanten Castorf war für zwei Jahrzehnte das Zentrum der Dramatisierungen. Seit Ende der neunziger Jahre inszenierte Castorf regelmäßig Adaptionen der Prosa Dostojewskis (Bühnenbild: Bert Neumann): *Die Dämonen* (1999), *Die Erniedrigten und die Beleidigten* (2001), *Der Idiot* (2002), *Schuld und Sühne* (2005), *Der Spieler* (2011), *Die Wirtin* (2012), *Die Brüder Karamasow* (2015), meist mit einer Premiere bei den Wiener Festwochen und einer Saison an der Berliner Volksbühne. Nach dem Ende seiner Intendanz an der Volksbühne hat er 2018 seinen Dostojewski-Zyklus im Kölner »Depot«, der Spielstätte auf der rechten Rheinseite, mit einer Adaption des Romans *Ein grüner Junge*, nach der Übersetzung von Swetlana Geier, fortgesetzt. Damit hat Castorf einen wesentlichen Teil seiner Regiearbeiten auf Dostojewski-Adaptionen konzentriert und wahrscheinlich weltweit die meisten Dramatisierungen realisiert.

Doch auch fernab dieses Zentrums steht das deutschsprachige Theater des frühen 21. Jahrhunderts im Bann Dostojewskis. Allein im Zeitraum der letzten fünf Jahre wurden oder werden gezeigt: am Züricher Schauspielhaus *Schuld und Sühne* (Regie: Sebastian Baumgarten), am Frankfurter Schauspielhaus eine *Dostojewski-Trilogie* (Regie: Sebastian Hartmann) über mehrere Spielzeiten, am Großen Haus in Düsseldorf *Der Spieler* (Regie: Martin Laberenz), am Theater Bremen *Der Idiot* (Regie: Frank Abt), am Thalia Theater Hamburg *Die Brüder Karamasow* (Regie: Luk Perceval), am Hamburger Schauspielhaus *Der Idiot* (Regie: Karin Henkel) sowie *Verbrechen und Strafe* (Regie: Karin Henkel).

Elemente der Rezeptionsgeschichte

Sucht man nach Gründen für die Präsenz der Romane Dostojewskis in der gegenwärtigen globalen Kultur und insbesondere auf den Theaterbühnen Europas und der Welt, so stößt man zunächst auf eine Rezeptionsgeschichte, die bereits mehr als ein Jahrhundert andauert. Die Romane haben sowohl in ihrer Form als auch in ihrem Inhalt die literarische und kulturelle Moderne entscheidend vorangetrieben, sie bieten aber zugleich auch ein Beispiel radikaler Modernekritik und offenbaren mit besonderer Deutlichkeit die Ambivalenz der Moderne, die ihr Gegenteil oder ihren Widerspruch, die Antimoderne, in sich birgt. In besonders scharfer Form tritt dies in der Antinomie zu Tage, die sich in allen Romanen belegen lässt: sie stellt die schöpferische, originelle, ursprüngliche, mystisch-tiefe russische Kultur gegen die technisch-materialistische, sterile, abgeleitete, westliche Zivilisation. Am deutlichsten manifestiert sich diese Antinomie in Sankt Petersburg, in der Stadt, die unter dem Zwang der Neuerung und des Wandels stand, und in der die Instabilität von Menschenbild und Menschenordnung besonders krass zu Tage trat.

Adaptionen haben bei der globalen Rezeption Dostojewskis eine zentrale Rolle gespielt, neu ist allerdings die außergewöhnliche Konzentration solcher Adaptionen in einer überschaubaren Periode. Im Folgenden soll ein knapper Abriss Zäsuren der Rezeption und Adaption der Romane in Russland, Frankreich und Deutschland in Erinnerung rufen.

Projekte von Regisseuren oder Schauspielern, Dostojewskis Prosa für die Bühne einzurichten, tauchten schon zu Lebzeiten des Autors auf.⁴ Zu Beginn der Rezeption sahen viele russische Leser und Kritiker in Raskolnikow, Fürst Myschkin, Nikolai Stawrogin oder der Familie Karamasow und in den Ideen, die diese Figuren propagierten oder bekämpften, nicht primär Literatur, sondern Aussagen über die gesamte Kultur der Gegenwart, eine Suche nach Orientierung in der neuen, sich gerade erst formierenden Realität der urbanen Moderne, eine

Tendenz, die sich nach dem Tod des Schriftstellers 1881 deutlich verstärkte. Der Philosoph Wladimir Solowjow erklärte in einer Gedenkrede von 1882, Dostojewski habe »das wahre Christentum ›in hellseherischer Weise vorausgeföhlt«⁵ und schrieb damit eine bis heute fortbestehende enge Verbindung des Werks zur Religion und besonders zur russischen Orthodoxie fest.

Auch für Wassili Rosanow, Dmitri Mereschkowski (dessen Thesen in westlichen Sprachen besonders einflussreich wurden), Wjatscheslaw Iwanow, Sergei Bulgakow, Lew Schestow und schließlich Nikolai Berdjajew war Dostojewski mehr als »nur« Schriftsteller, je nach Position galt er als Prophet, Heilsbringer, Lichtträger, sozial progressiver Künstler oder als Ideologe, ultrakonservativer Reaktionär, rückständiger Slawophiler, Demagoge. Diese Zuschreibungen außerhalb des literarischen Feldes verstellten lange Zeit den Weg zur Erkenntnis seiner genuin literarischen Qualitäten und setzten stattdessen eine ideologische Polarisierung und Radikalisierung in Gang, die zu scharfen Polemiken führte.⁶ Es bleibt insgesamt festzuhalten, dass die Kultur und Literatur der russischen Generation zwischen 1881 und 1917 in hohem Maße durch die Auseinandersetzung mit Dostojewski geprägt wurde.

Die enorme Herausforderung für die Rezeption der Romane bestand darin, dass Dostojewski seine modernekritischen Befunde mit einem grundlegenden Wandel des Erzählens verknüpfte. Die vielfältigen Spannungen der Moderne lassen die Konstruktion eines geschlossenen, homogenen Ich desintegrieren, dieser Desintegration wird eine erzählerische »Polyphonie« (Michail Bachtin) gerecht, eine Vielzahl von Erzählstimmen, die prinzipiell gleichberechtigt sind und miteinander in Austausch stehen. Der Weg zu dieser Einsicht in die Poetik der Romane war lang.

In den 1880er Jahren wurden sogenannte Monospektakel nach den Romanen *Schuld und Sühne* und *Die Brüder Karamasow* inszeniert und erregten Aufsehen. Die ersten Aufführungen, die als kulturelle Ereignisse von Rang gewürdigt wurden, fanden Anfang der 1910er Jahre im Moskauer Künstlertheater statt: Wladimir I. Nemirowitsch-Dantschenko, Regisseur und Schriftsteller, enger Mitarbeiter Konstantin Stanislawkis, inszenierte an diesem Haus im Jahr 1910 *Die Brüder Karamasow*.⁷ Der symbolistische Dichter Maximilian Woloschin verteidigte die Inszenierung gegen Kritiker, die die Bühnenfassung als Anschlag auf die Intaktheit und literarische Qualität des Originals verurteilten. Die Romane seien Mythen und Epen der Neuzeit, des modernen Russlands, die *Brüder Karamasow* etwa dem Mythenkreis der Atriden vergleichbar. Sie enthielten das Material für eine künftige russische Tragödie bzw. ein russisches Nationaldrama. Es sei vollkommen legitim, ja für russische Schauspieler notwendig, sie als Dramen auf die Bühne zu bringen.⁸

Das Projekt einer russischen Tragödie wurde ebenfalls im Kreis um den Dichter und klassischen Philologen Wjatscheslaw Iwanow erörtert. In einem Essay aus dem Jahr 1911 über die »Roman-Tragödien« Dostojewskis betonte Iwanow die Nähe der Romane zum Drama bzw. zur Tragödie und stützte seine These auf den Verlauf, deren »gesamte Entwicklung einer tragischen Katastrophe entgegenseile.«⁹ Von der Tragödie im antiken Sinn unterscheidet die Romane im Wesentlichen nur die narrative, nicht szenische Entfaltung und die »Potenzierung«, das heißt die Vielschichtigkeit, auf deren »molekulare Struktur wie durch eine Lupe« geschaut werde:¹⁰ Auch für Iwanow waren die Romane Mythen der Neuzeit, die als Material einer russischen Tragödie dienen konnten und den Vergleich mit der attischen Tragödie nicht zu scheuen brauchten. Daher waren Adaptionen für die Bühne vollkommen legitim. Woloschin und Iwanow stellten damit die These einer den Romanen inhärenten spezifischen Form von Theatralität auf, die in der Dostojewski-Forschung mehrfach aufgenommen werden sollte.

Die Erkenntnis des dramatischen Elements in den Romanen wirkt nach in den Begriffsbildungen eines Literaturwissenschaftlers, der erstmals der neuartigen Poetik der Romane mit einer kohärenten und literaturimmanenten Analyse gerecht werden konnte. Michail Bachtin schlug in seiner Studie *Probleme der Poetik Dostoevskijs* von 1929 produktive Begriffe und Verfahren vor, die die literarische Spezifik umfassend reflektieren und bis heute grundlegend geblieben sind.¹¹ Er legte den Akzent seiner Untersuchung auf die Vielzahl von Stimmen (Polyphonie), die in den Romanen zu Gehör gebracht werden und die miteinander in einen tendenziell endlosen Austausch treten. Für diesen Austausch hat er den Begriff der Dialogizität geprägt, dem die philosophische Überzeugung zugrunde liegt, dass das Selbst und das Andere nicht distinkte Entitäten darstellen, sondern strukturell aufeinander bezogen sind und nur in und aus dieser Relation entstehen.¹²

Mit Bachtins Analyse war der vorläufige Höhepunkt der russischen Dostojewski-Rezeption erreicht. Im Hochstalinismus wurde der Kanon des sozialistischen Realismus etabliert, in den Dostojewski, der konservative Kritiker der Moderne und Diagnostiker ihrer Pathologien, der christliche Gottsucher und Zweifler, der literarische Spieler und Experimentator, sich nicht einfügen ließ, folglich wurde er an den Rand des Literatursystems gedrängt und als Klassiker des 19. Jahrhunderts offiziell von Lew Tolstoj abgelöst. Selbst Wiederauflagen einzelner Werke wurden verschoben, an Adaptionen war nicht zu denken. Erst in der poststalinistischen Ära wurde der Bann gegen Dostojewski aufgehoben und Theateradaptionen und Verfilmungen konnten geplant und auch realisiert werden. Einige Inszenierungen dieser Zeit gelten sogar als besondere Zäsuren der Theatergeschichte.

Am Leningrader Bolšoj dramatičeskij teatr (heute: Tovstonogov Bolshoi Drama Theater) inszenierte Georgi A. Towstogonow den *Idioten* mit Innokenti M. Smoktunowski in der Rolle des Fürsten Myschkin (Premiere 31.12.1957) und löste einen Begeisterungssturm aus, den dieses Theater noch nicht gesehen hatte.¹³ Nach den gerade überstandenen Jahrzehnten der Gewalt und des Terrors traf das Erscheinen einer ›Christusgestalt‹, eines Menschen aus einer anderen Sphäre der Güte und bedingungslosen Menschenliebe, einen Nerv der Zuschauer. Das Thema der Wiederkehr Christi oder Gottes in einer gefallenen Welt war 1955 von äußerster Aktualität, die Interpretation Smoktunowskis zielte vor allem auf diese Wiederkehr ab, andere Schichten des Romans, die Passagen über Geld und Macht interessierten nach Aussage des Regisseurs Towstogonow entschieden weniger. Damit war eine Beziehung zwischen poststalinistischer Gedächtniskultur und der Adaption der Romane für die Bühne hergestellt, die unbedingt gründlicher zu erforschen wäre.

Völlig andersartig und dennoch ebenfalls sehr wirkungsvoll war Juri Ljubimows Inszenierung von *Schuld und Sühne* im Moskauer Taganka-Theater (1979). Sein Raskolinkow bereute nicht die begangenen Morde, sondern litt an seiner Schwäche, diese Morde nicht völlig bejahen zu können. Er ist Gefangener seiner Ideologie, die ihm den Mord erlaubt, oder eines Ideennetzes, in dem er sich hoffnungslos verfangen hat. Wieder trugen verschiedene Subtexte des Hochstalinismus, ja der gesamten sowjetischen Epoche seit der Oktoberrevolution mit zum Ausnahmeerfolg einer Adaption bei.

So riss die Tradition der russischen Dostojewski-Theateradaption auch in sowjetischer Zeit nicht ab, vielmehr zeigte sich, dass die Adaptionen in unterschiedlichen Epochen semantische Potentiale herausarbeiten konnten, die zuvor unerkannt geblieben waren und in der Gegenwart als besonders notwendig empfunden wurden. Als der Kanon des sozialistischen Realismus spätestens nach 1991 jede normative Kraft verlor, konnte sich eine zeitgenössische russischsprachige Dostojewski-Rezeption neu entfalten.¹⁴ Das geschah und geschieht vermehrt auch über Adaptionen, die allerdings oft einen betont konservativen Ansatz vertreten, das heißt dem Ideal der Werktreue verpflichtet sind und gerade darum bei einem breiten Publikum Anklang finden, wie zum Beispiel Wladimir Bortkos *Der Idiot*, eine Verfilmung in mehreren Folgen von 2003.¹⁵ Die Nähe der Adaptionen zur ›klassischen‹ Vorlage wird im heutigen Russland mit der Bewahrung des kulturellen Erbes und dem Kampf gegen eine Überfremdung des Landes verbunden. Wie auch immer man diese Position bewerten will, es ist erneut ein Epochenkontext entstanden, in dem Adaptionen eine wichtige Funktion ausüben.

Auch im Westen begannen Regisseure früh, mit Adaptionen der Romane zu

experimentieren. In Paris ging das Théâtre de l'Odéon mit *Crime et Châtiment* 1888 voran, in Leipzig fand eine Inszenierung des gleichen Romans unter dem Titel *Raskolnikow* 1890 in der Bearbeitung von Eugen Zabel statt.¹⁶ Eine breitere Rezeptionswelle setzte mit dem Buch des französischen Historikers Eugène-Melchior de Vogüé *Le roman russe* von 1886 ein.¹⁷ Vogüé hatte als französischer Botschaftssekretär in Petersburg von 1875–1881 Wissen aus erster Hand erworben, las Russisch, korrespondierte mit Lew Tolstoi. Sein Buch enthielt Kapitel über die kirchenslawische und altrussische Literatur des Mittelalters, über das 18. Jahrhundert und Puschkin, aber der Schwerpunkt lag eindeutig auf den Romanciers Gogol, Turgenjew, Dostojewski und Tolstoi. Das Dostojewski-Kapitel stellte den russischen Schriftsteller als »wahren Skythen« vor, der eine »Religion des Leidens« geschaffen habe, die Mitmenschlichkeit und Mitleiden in die Welt tragen wolle.¹⁸

Diese Sicht markierte eine erste, entscheidende Zäsur in der westeuropäischen Rezeption Dostojewskis, dabei wirkte es sich förderlich aus, dass Vogüé der französischen Literatur seiner Zeit, die ihm zu stark durch den Naturalismus geprägt schien, den Entwurf einer speziell russischen Spiritualität und Ethik gegenüberstellte.¹⁹ Dostojewskis Skythentum, das heißt sein archaisches »Barbarentum« vom Rande der bewohnten Welt, wurde auch als wirksame Arznei gegen die westlichen Zivilisationskrankheiten empfohlen. Nicht nur bahnte diese Darstellung einer unkritisch biographischen Rezeption, einer weitgehenden Gleichsetzung von Leben und Werk den Weg; Dostojewskis Biographie und seine Romane wurden auch als Verkörperung eines spezifischen russischen Geistes oder einer russischen Existenzform propagiert oder attackiert, je nach Richtung und Gutdünken.

André Gide versuchte, der französischen Rezeption eine andere Richtung zu geben und entdeckte den Künstler Dostojewski und das gewaltige Potential der Romane für eine Erneuerung der Poetik seiner eigenen Romane. Er polemisierte von 1908 bis 1921 mit Vorträgen, Artikeln, Essays gegen Vogüés Stereotypen und sah in Dostojewski einen Alliierten in seinem Kampf gegen die französischen Konventionen und Traditionen.²⁰ Unter Gides Einfluss, aber auch auf der Suche nach einem eigenen Weg, inszenierte Albert Camus *Die Brüder Karamasow* 1938 in Algier und übernahm selbst die Rolle des Iwan Karamasow, eine wichtige Etappe seiner Arbeit als Dramatiker, Schauspieler und Schriftsteller, die deutliche Spuren in *L'Homme révolté* und in Camus' Variante des Existentialismus hinterlassen sollte.

In Deutschland lässt sich die Welle der Begeisterung für den Romancier weniger mit einzelnen Schriftstellern als mit einem verlegerischen Großunternehmen verbinden.²¹ War das Interesse in den 1880er und 1890er Jahren noch

sehr stark auf *Schuld und Sühne* konzentriert, so sollte die deutsche Gesamtausgabe im Piper-Verlag, die 1906 begann und 1919 abgeschlossen wurde, den Schriftsteller erstmals für eine große Zahl deutscher Leser in seiner Vielfältigkeit und Komplexität erschließen.²² Paradoxe Weise hatte der Herausgeber, Arthur Moeller van den Bruck, eine extrem einseitige Vorstellung von seinem Autor, die er über Einleitungen der Einzelbände an die Leser zu vermitteln suchte. Der Autodidakt und Dilettant Moeller van den Bruck, zunächst als Kultur- und Literaturkritiker, nach dem Krieg als rechtskonservativer politischer Publizist in Deutschland etabliert, entnahm Dostojewskis Schriften nahezu ausschließlich die essentialistisch-fundamentalistische Ablehnung der westlichen Zivilisation und ignorierte oder blendete die polyphone Struktur, die Bachtin entdecken sollte, vollkommen aus. In weitgehender Unkenntnis des Werkes, das er edierte, identifizierte er Dostojewski mit einem ursprünglich-mystischen Russland, das er sich als angeblich idealen Partner für Deutschland zurechtphantierte, Moeller sah Deutschland und Russland auch durch den Sozialismus verbunden, den aufsteigenden Nationalsozialismus und seinen Führer lehnte er übrigens als primitiv ab.

Die Werkausgabe war ein so großer Erfolg, dass Thomas Mann von der »Herrschaft Dostojewskijs über die europäische Jugend von 1920«²³ sprechen konnte. Der verlorene Krieg, der Untergang der alten Ordnung, der Aufstieg einer neuen, noch umstrittenen und unklaren Gesellschaftsstruktur machten die jugendlichen Leser für die Pathologien und Zerfallsdiagnosen und -analysen der Romane hochgradig empfänglich. Dostojewski schien über die Übersetzung direkt zu seinen deutschen Lesern zu sprechen und wurde wahrscheinlich um 1920 nirgendwo so intensiv rezipiert wie in Deutschland. Thomas Mann selbst, wenn auch mit deutlichen Vorbehalten, Hermann Hesse, der Philosoph Ernst Broch und zahlreiche andere Künstler und Intellektuelle trugen mit Aufsätzen und Monographien über Dostojewski zum deutschen »Russland-Komplex« (Gerd Koenen) bei. Wie dieser Komplex war auch das Verhältnis zum Romancier charakterisiert durch eine Ambivalenz von Faszination durch die kreative russische Kultur und von Furcht vor der aggressiv imperialen Macht.²⁴

Ein Blick auf andere Adaptionenformen aus zwei weiteren Kunstgattungen, der Oper und dem Film, lassen die enorme Spannweite des Geschehens während des gesamten 20. Jahrhunderts erkennbar werden. Mit den Opern *Der Spieler* (1929) von Sergej Prokofiev, *Aus einem Totenhaus* (1927/28) von Leoš Janáček, *Der Idiot* (1985) von Mieczysław Weinberg oder Filmen wie *Weißer Nächte* (1957) von Luchino Visconti, *Der Idiot* (1951) von Akira Kurosawa und *Die Besessenen* (1971) von Andrzej Wajda wurde die Dostojewski-Adaption endgültig zu einer transnationalen, global akzeptierten und international kommunizier-

ten Kunstform, die in mancher Hinsicht für die Weltzivilisation des 20. und 21. Jahrhunderts charakteristisch ist.²⁵

Epochaler Wandel zum postdramatischen Theater

Eine Reihe von Besonderheiten der Dostojewski-Adaptionen lassen sich unter den Begriff des »postdramatischen« Theaters fassen. Darunter versteht die Theaterwissenschaft eine Vielzahl heterogener Praktiken, die auf die medialen Wandlungsprozesse des späten 20. und frühen 21. Jahrhundert reagieren, die traditionellen Grenzen, Normen und Regeln des Theaters unterlaufen, eine Verschränkung oder Verschmelzung (Hybridisierung) bis dahin getrennter Kunstgattungen vornehmen und die institutionelle Anbindung des Theaters an ein Haus tendenziell aufheben.²⁶ Im Zuge dieser Experimente kann der gesamte Bestand an Theaterpraktiken einschließlich der Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst in Frage gestellt werden. Umstritten ist, ob diese Tendenzen bereits ein eigenes, klar abgrenzbares »postdramatisches Theater« konstituieren oder ob man in einer bis in die Antike zurückreichenden historischen Perspektive von einem permanenten Wechsel oder einer Gleichzeitigkeit von dramatischen und »postdramatischen« Praktiken ausgehen muss.²⁷

Nach der dichotomen bzw. chronologischen Lesart entstand das dramatische Theater in Europa von der Renaissance bis weit ins 20. Jahrhundert und festigte sich auch institutionell an den nationalen Theaterhäusern. Das Drama war als erkennbare und nachvollziehbare Handlung vor den Augen und Ohren der Zuschauer umzusetzen. Die Inszenierung lief nach Regeln ab, die je nach Epoche und Kultur strenger oder weiter gefasst waren. Als Grundlage diente gewöhnlich ein geschriebener oder gedruckter Text, der von den Schauspielern auswendig gelernt und mehr oder weniger exakt vorgetragen (in bestimmten Kontexten rezitiert oder deklamiert) wurde, Improvisationen konnten als Kunstmittel eingesetzt werden, blieben jedoch unter Kontrolle des Regisseurs.

Gegen Ende der sechziger, zu Beginn der siebziger Jahre zeichnete sich eine epochale Zäsur ab: Der seitdem enorm gestiegene Bilder- und Datenkonsum über die (seit den achtziger Jahren zunehmend digitalen) Medien veränderte, so argumentieren die Vertreter des postdramatischen Theaters, die Bereitschaft und Fähigkeit des potentiellen, vor allem jüngeren Theaterpublikums, sich auf die tradierten Texte und die vertiefte Lektüre sowie das aufmerksame Betrachten und Anhören anspruchsvoller Dramen einzulassen. Das postdramatische Theater setze daher nicht mehr oder nur noch marginal auf kohärente Handlung, sondern auf Oberfläche und Schnelligkeit. Es wende sich dem Problem seiner eigenen Medialität noch stärker zu als die Avantgarden der frühen Moderne und

bevorzuge Praktiken, die das Theater selbst zum Gegenstand oder Ziel haben, also selbstbezüglich oder autoreferentiell sind.

In diesem Sinn werden Videofilme auf die Bühne geholt und mit der Handlung des gespielten Stückes verbunden, sei es kommentierend, sei es kontrastierend. Installationen, Performances, Diskurse verschiedener Provenienz, Zitate oder ganze Akte aus fremden Stücken werden in die »Textfläche«²⁸ eingebettet, somit häufig zeitlich und räumlich entfernte Dramen je nach Präferenz von Dramaturgen und Regisseuren miteinander verschmolzen. Rituale und Zeremonien aus fremden Kulturen dienen dem Ausweis von Interkulturalität. Musikbegleitung wird häufig aufgewertet, das heißt der Textfläche gleichwertig eingesetzt, auf der Bühne agieren Musiker, so dass manche Inszenierungen wie Nummernrevuen ablaufen. Und nicht zuletzt ist es eben die »Episierung«, die Öffnung zur erzählenden Literatur, zur Epik, zu Romanen und Prosa verschiedenen Umfangs, die das postdramatische Theater auszeichnet.²⁹

Was über lange Zeit Ausnahme, Experiment, eine besondere Kunstprobe war, ist zum Normalfall geworden, der regelmäßige Rück- oder Ausgriff auf nicht dramatische, das heißt nicht explizit für das Theater verfasste Stoffe ist damit ein Epochenmerkmal des Gegenwartstheaters. Über die Auswirkungen dieses Wandels gibt es unter Kennern sehr unterschiedliche Ansichten. Während Theoretiker den »Paradigmenwechsel« häufig begrüßen, weisen Theaterkritiker, aber auch einige Regisseure, die an der Praxis und den Ergebnissen interessiert sind, eher auf negative Aspekte wie Beliebbarkeit, Orientierungslosigkeit, Inhaltsleere oder Niveauverlust hin. Manche Kritiker empfinden die postdramatischen Praktiken als Ausweichen des Theaters vor sich selbst, seinen eigentlichen Herausforderungen und Potentialen.³⁰ Nur noch mit sich und den eigenen Mitteln beschäftigt, vergesse das postdramatische Theater seine Aufgabe, die großen Autoren und Texte zu pflegen, und den Zuschauer, den es doch gerade in die Aufführung als emanzipierten Mitspieler einbeziehen wollte; es drohe ihm die Gefahr des Solipsismus. Andere spitzen ihre Vorbehalte politisch zu und führen aus, das postdramatische Theater scheine nur an der Oberfläche apolitisch, de facto leiste es vielmehr dem gegenwärtigen globalen Neoliberalismus Vorschub, da es Wirklichkeit nur als Simulation betrachte, das Theater also keinen Widerpart mehr habe, an dem es sich abarbeiten könne.³¹

Auch wenn Bühnenadaptionen von Romanvorlagen des 20. und 21. Jahrhunderts die Theater geradezu überfluten, unterscheiden die neueren Dramatisierungen der Romane Dostojewskis sich von der Masse der Adaptionen. Die Häufigkeit von Inszenierungen der Romane, die Aufmerksamkeit, die sie bei der Kritik, der Erfolg, den sie trotz aller Kritik beim Publikum genießen, sprechen dafür, dass es sich nicht nur um ein flüchtiges und sekundäres Phänomen handelt,

sondern um eine eigenständige Untergattung von Adaptionen, die seit ungefähr zwanzig Jahren im deutschen Sprachraum zu beobachten ist.

So wie sich das postdramatische vom dramatischen Theater zu lösen versucht, wenn es auch noch auf die ältere Form bezogen bleibt, so hat sich die Adaption in den letzten Jahrzehnten von der Norm einer möglichst perfekten Umsetzung einer Kunstform in eine andere emanzipiert und wird als Fortschreiben oder Fortsetzung einer Gattung mit den Mitteln einer anderen verstanden.³² Die Adaption gelingt nicht nur auf Grund der Bereitschaft von Einzelpersonlichkeiten, die sich in diesem Prozess engagieren (eines Regisseurs oder eines Ensembles), sie erfordert vielmehr die Begegnung und den Austausch kultureller Institutionen, Symboliken und Codes.³³ Das Konzept der ›Werktreue‹ (*fidelity criticism*) sollte daher überdacht werden. Die neuere Theorie der Adaption hat auch Theoreme der Übersetzungsforschung übernommen und etwa Walter Benjamins Konzept des ›Überlebens‹ eines Textes in einem anderen übersetzten Text herangezogen.³⁴ So lässt sich zum Beispiel die Adaption von Kunstwerken auch als Zusammenfügen von ›Fragmenten‹ einer umfassenden Sprache verstehen, die von einer Ausgangs- und einer Zielsprache, das heißt vom adaptierten Kunstwerk und dem Resultat der Adaption gebildet werden. Semantische Potentiale, die dem Autor und der Epoche selbst nicht einsichtig waren oder sein konnten, werden in der Adaption offengelegt. Regisseure, Dramaturgen, Schauspieler betätigen sich somit als Deuter, Kritiker, Kommentatoren eines Textes.

Unter den veränderten Voraussetzungen fallen einige Hürden bei der Dramatisierung der gewaltigen Stoffmassen, die die fünf großen Romane Dostojewskis darstellen, und neue Erwartungen entstehen. Die anspruchsvolleren Varianten der Adaption streben nicht in erster Linie danach, Dostojewski detailliert nachzuerzählen, sondern einen aktuellen, aber nicht beliebigen, sondern motivierten und adäquaten Kommentar zu dem adaptierten Werk abzuliefern. Respekt vor klassischen Werken bedeutet für die verantwortlichen Dramaturgen und Regisseure also nicht, den Romantext möglichst unangetastet zu belassen, möglichst exakt zu reproduzieren, sondern gerade Veränderungen vorzunehmen, um die Vorlage in einen Dialog mit der Gegenwart zu bringen. Nicht nur Regisseure, Dramaturgen, Ensembles, sondern auch Theaterhäuser und Festivalorganisationen sind in die Entstehung und Realisierung einer Dostojewski-Adaption involviert, so dass man von einem überaus komplexen, aus einer Vielzahl von Teilnehmern, Institutionen und Organisationen bestehenden Rezeptionsphänomen auszugehen hat.

Das Beispiel Deutschland

Ausgegangen ist diese Welle neuerer und neuester Adaptionen in Deutschland von der Volksbühne und ihrem langjährigen Intendanten Frank Castorf. Frank Castorf hat mit seinen Inszenierungen viele Zuschauer provoziert, verstört, empört, aber auch eine feste Gemeinde geschaffen und Anerkennung in vielen Theatern gefunden. Bei allen Übertreibungen, Mängeln, Wiederholungen, bei allem Misslingen kann den Dostojewski-Inszenierungen Castorfs eine eigene Qualität nicht bestritten werden. Daher finden sich Reaktionen auf seine Inszenierungen und Übernahmen oder Abwandlungen seiner Verfahren im gesamten deutschen Theaterraum.

Seine Inszenierungen bedienen sich eines breiten Spektrums intermedialer Theaterpraktiken, unter denen der Einsatz der Videokamera besonders hervorsticht, daher sprechen einige Kritiker von einem Hybrid aus Video und Theater. Die Videosequenzen sind nicht technischer Selbstzweck, sondern haben wichtige Funktionen. Räumlich schaffen sie (beispielsweise in der jüngsten Inszenierung der *Brüder Karamasow*) eine Dichotomie von innen (über Video gefilmte Sequenzen aus dem Haus der Karamasows) und außen (vor den Augen der Zuschauer direkt gespielte Szenen im Garten oder im Kloster) und damit ein Äquivalent für die Chronotopoi des Romans, für dessen Raumzeitstruktur. Sie lassen aber auch in einer neuen und produktiven Weise die Dichotomie von Technik und Menschenwelt offenbar werden, die unsere Epoche mehr als alle vorhergehenden kennzeichnet. Die Schauspieler erscheinen abwechselnd auf dem Videobildschirm und dann wieder in Person und machen so die Differenzqualität von technisch reproduziertem Abbild und physischer Erscheinung erfahrbar. Dies Verfahren wird betont und ausgeweitet, indem durch eine Überbauung des Zuschauerraums eine große Spielfläche geschaffen, die Sitzreihen weitgehend entfernt und die Bestuhlung durch riesige Sofasäcke ersetzt wurde. Damit sitzen die Zuschauer auf der Spielfläche, die Hierarchie zwischen Bühne und Zuschauerraum ist abgeschafft und die Grenze zwischen Zuschauern und Schauspielern tendenziell aufgehoben.

Die Physis der Schauspieler wird in dieser Adaptionenvariante in besonderer Weise exponiert, das heißt zugleich verwundbar und in ihrer Kontingenz durchsichtig gemacht. Die Schauspieler agieren mit Zitaten aus dem Fundus des (Neo-)Expressionismus: sie sprechen erregt, mit extremer Lautstärke und oftmals monotoner Diktion, sie zeigen einen Exzess an Gestik und Mimik, neigen zu hysterischen Ausbrüchen (der Lieblingsbegriff Dostojewskis für Nervenzusammenbrüche, *nadryw*, wird in den *Brüdern Karamasow* mindestens ein Dutzend Mal auf Russisch eingesetzt), geben eine Nähe zu Trash und Kitsch gepaart mit unverhohlener Aggressivität oder Sentimentalität zu erkennen.

In diese Schauspieltechnik wie auch in Textpassagen oder -versatzstücke werden Elemente aus Kriminal- oder Schauer-/Horrorromanen eingefügt, zwei Gattungen, die Dostojewski selbst schätzte und aus denen er zahlreiche Effekte entlich. Sie lagen lange außerhalb des klassischen Literaturkanons, sind aber in der modernen Massenkultur der Gegenwart akzeptiert, in der die Dichotomie zwischen hoch und niedrig, zwischen Elitenkultur und Volkskultur zugunsten von Hybridisierung verschwindet oder zumindest schwächer wird.

Die Schauspieler geben sich schonungslos der Lächerlichkeit preis, sind in ihren exzessiven Gebärden, in ihren Schreien und Affektausbüchen oft geradezu bedauernswert. Als zusätzliches Mittel der Demütigung wird in der Inszenierung der *Brüder Karamasow* Wasser eingesetzt: die Schauspieler fallen, kriechen, waten oft in einem flachen Pool, dem sie triefendnass wieder entsteigen. Der Körper des Schauspielers wird somit am Rande der Karikatur (und oft darüber hinaus) als Paradigma menschlicher Kontingenz und Fragilität vorgeführt, er verweist die Zuschauer zurück auf ihre eigenen Körper. Sie sind nicht nur passive Konsumenten eines Spektakels, sondern werden mit der Tatsache ihrer eigenen Körperlichkeit konfrontiert.

Daher auch verlangen die Adaptionen Schauspielern und Zuschauern gleichermaßen physische und psychische Ausdauer ab, werden zu kollektiven Ritualen, die für ihre Dauer Gemeinschaft unter Fremden stiften. Oft ziehen sie sich sechs oder sieben Stunden bis weit nach Mitternacht hin. Passagen gehen immer wieder im Wortschwall unter, zerfasern, fallen auseinander. Phasenweise kommen heftige Aversionen gegen Regisseur und Schauspieler auf, immer wieder ergreifen Zuschauer die Flucht. Hart man aus, so findet man sich gegen Ende inmitten einer verschworenen Gemeinde erschöpft applaudierend.

Das Theater der Volksbühne will nicht (oder nur in letzter Linie) hoher Kunstgenuss sein, sondern die ästhetische Selbstgefälligkeit, die Selbstreflexivität (und damit auch den Solipsismus, Narzissmus) der spätkapitalistischen, neoliberalen Gesellschaft problematisieren. Das Theater bleibt damit auch im exzessiven Spiel Erkenntnisinstrument, umfassende Ironisierung und Distanzierung zerstören jegliches Pathos, das der ersten deutschen Dostojewski-Rezeption so stark anhaftete. Dieses Pathos wird in der grotesken Körperlichkeit zwar herbeizitiert, aber zugleich auch dekonstruiert.

Obwohl die Volksbühne für eine avancierte, experimentelle Ästhetik steht, knüpft sie stärker an ältere deutsche Traditionen an als viele andere Theater. Sie verfolgt durchaus auch eine Mission als Erziehungsstätte im Sinne der deutschen und europäischen Aufklärung und des deutschen Idealismus. Durch Stereotypen des Hässlichen, Düsternen, Grauensvollen und Sinnlosen wird die Leere der neoliberalen Designerwelt bloßgestellt. Die kapitalistische Warenwelt soll als

alltägliche Dauerinszenierung erkennbar werden, aus der es kein Entrinnen gibt. Die Subjekte sind der Ökonomie ausgeliefert, das Psychische ist eine Abfolge von fragmentarischen Episoden, Devianzen, Aberrationen.

Die Darstellung von verschiedenartigen, voneinander unabhängigen Bewusstseinszuständen und mehrfach gebrochenen Wahrnehmungsmodi kann als Vorzug der Inszenierungen Castorfs gelten. Sie praktizieren in vieler Hinsicht eine exzessive Bloßlegung der Verfahren, das heißt sie treiben die Selbstreflexivität in endlose Schleifen hinein, in denen Schauspieler wie Zuschauer sich verlieren können (oder sollen). Die Betonung des Spiels und seiner Potentiale eröffnet im konkreten wie übertragenen Sinn einen Spielraum für Interpretationen, in dem verschiedene semantische Potentiale getestet werden können, ohne einem davon die absolute Priorität einzuräumen. So scheinen die Inszenierungen auf der Suche nach einem Äquivalent oder Korrelat für die Polyphonie und Dialogizität der Romane.

Die Dostojewski-Adaptionen blieben nicht auf Castorf und die Volksbühne beschränkt, sondern werden zurzeit in Deutschland, Österreich und der Schweiz auf nahezu allen Bühnen gespielt. Dabei lässt sich sowohl eine dramatische als auch eine postdramatische Linie herauskristallisieren. Ein wichtiger Indikator für die Ausweitung des Interesses unter deutschen Regisseuren sind Inszenierungen von Andrea Breth (*Verbrechen und Strafe*, Salzburger Festspiele 2008) und Peter Stein (*I Demoni*, geplant als Produktion am Teatro Stabile 2009, geprobt auf dem Landgut Steins auf eigene Kosten des Regisseurs und aufgeführt im Jahr darauf unter anderem in Turin, Mailand, Neapel, Wien und Paris). Beide Regisseure vertreten einen Typus von Regie und eine Auffassung von Theater die der Castorfs entgegengesetzt ist.

Es lohnt unter diesem Gesichtspunkt, näher auf Steins Inszenierung und ihre Hintergründe einzugehen. Die Inszenierung erregte auch international Aufsehen und wurde mit dem italienischen Theaterpreis, Premio Ubu, ausgezeichnet. Peter Stein ist ein großer Name des deutschen und europäischen Theaters, der mit einer Reihe herausragender Inszenierungen, etwa *Drei Schwestern* (1984), verbunden bleibt und Maßstäbe in seiner Zeit und Epoche gesetzt hat. Zu Beginn seiner Karriere in Bremen und Berlin gehörte er zu den jungen Rebellen, heute findet er sich wieder als Konservativer, dem junge Regisseure museale Inszenierungen ohne Verbindung zur Gegenwart vorwerfen. Als er den Vorschlag erhielt, für das Turiner Theater *Die Dämonen* zu inszenieren, las er zum ersten Mal seit Jahrzehnten Dostojewski wieder und entdeckte zu seinem Erstaunen einen vielschichtigen und ironischen Autor. Zwar blieb sein Gesamteindruck nach der sich anschließenden Lektüre aller großen Romane zwiespältig bis ablehnend, aber er erkannte den ästhetischen Gestaltungswillen des Romanciers

an und beschloss, sich auf seinen Roman *Die Dämonen* einzulassen, das heißt ihn nach den Maßstäben des dramatischen Theaters zu inszenieren.

Damit wurde eine Dostojewski-Adaption erneut zum Medium einer theater-internen, aber gesamtulturell bedeutsamen Auseinandersetzung: Das Ergebnis der Inszenierung Steins war den Inszenierungen Castorfs diametral entgegengesetzt. *I Demoni* wurden konzipiert und rezipiert als ästhetisch geschlossenes Schauspiel von zwölf Stunden Dauer für mehr als zwanzig Schauspieler, die in historischen Kostümen des 19. Jahrhunderts spielen. Dazu entwarf Stein einen fast leeren Raum, der an den »empty space« von Peter Brook erinnert, in dem einige Stühle, ein Sofa, ein Teppich das Interieur des 19. Jahrhunderts andeuten. So transportiert diese Inszenierung zugleich Elemente von Reduktion, Strenge und Askese wie auch eine Ästhetik und Psychologie, die tief ins 19. Jahrhundert zurückreichen, ohne im Geringsten antiquiert zu sein.

Das gesprochene Wort als Übersetzung des Romantexts steht eindeutig im Mittelpunkt, ebenso wie ein schauspielerzentriertes Spiel, das mit dem Wort unlösbar verbunden bleibt. Das Schauspiel ist für Stein ein »magischer Prozess«, ein »Verkörperungswunder«, eine »Evokation«, der Schauspieler spricht Texte, als habe er sie selbst erfunden.³⁵ Der Regisseur und seine Schauspieler sind nach Steins Auffassung Interpreten, Werkzeuge, Instrumente, die ein Kunstwerk hervorbringen wollen und haben daher nur eine dienende, keine herrschende Funktion. Im Zentrum muss das geschlossene Kunstwerk stehen, das zwar zur Gegenwart in Beziehung gesetzt wird, aber primär bleibt, also als Kunstwerk Vorrang haben muss. In diesem Fall dient als Leitmotiv und Klammer zwischen der Epoche des Romans und der Gegenwart eine Parallele zwischen den modernen »Pathologien« der Leere und Gleichgültigkeit. Beide Epochen, die 1870er Jahre und das frühe 21. Jahrhundert sieht Stein von einem totalen Werteverlust bedroht, der Regisseur nimmt also selbst eine ethisch wertende Position ein und sucht diese Wertung über Details der Inszenierung dem Publikum zu vermitteln.

Steins Dostojewski-Adaption wird damit zum programmatischen Entwurf gegen das postdramatische Theater, dem Stein geradezu totalitäre Tendenzen vorwirft; die »Konvention des Unkonventionellen«,³⁶ habe sich als ästhetische Falle für junge Regisseure erwiesen und treibe alle zu ähnlichen Exzessen an. Die Schauspieler würden zu Puppen erniedrigt, der Text des Dramas missachtet, der Autor ignoriert. Stein ist überzeugt, dass ein reines Regie-Theater Kunstwerken wie den Romanen Dostojewskis nicht gerecht werden kann. Der Einsatz von Video-Kameras, eine Performance, eine Installation auf der Bühne sind im Theater Steins unvorstellbar, da sie einen Bruch mit seiner Inszenierungsästhetik bedeuten würden.

Steins Kommentare betonen die Konfliktlinien zwischen postdramatischem

und dramatischem Theater, die das Terrain der Dostojewski-Adaptionen gegenwärtig durchziehen. Andere Regisseure suchen ihren Weg in diesem Gelände und beziehen dabei nicht so eindeutig Stellung wie Stein. Die *Brüder Karamasow*, die Luk Perceval im April 2013 am Thalia Theater in Hamburg inszenierte, sind um eine Klanginstallation herum angelegt, vom Schnürboden herabhängende Stahlrohre, die bei Berührung durch die Schauspieler einen sakralen Klangkosmos erzeugen sollen und zugleich nach Aussage des Regisseurs ein »spirituelles Labyrinth« darstellen, durch das die Figuren irren. Den ruhenden Pol bildet eine massive gusseiserne Glocke mitten auf der Bühne, die in den Prozessszenen sogar als Gerichtssitz dient.

Völlig entgegengesetzte Raumkonzepte realisieren *Der Idiot* in der Regie von Frank Abt am Theater Bremen (Dezember 2014) und *Die Dämonen* in der Regie von Sebastian Hartmann (Januar 2015) am Schauspielhaus Frankfurt am Main. Abts Inszenierung wirkt wie ein introvertiertes Kammerspiel, das Personenkonstellationen und Kräfteverhältnisse um einen schwer integrierbaren Außenseiter erkundet, der mal in die Gruppe strebt, mal von ihr fort, immer überraschend, oft komisch und hilflos, immer verletzlich wirkt. Hartmann setzt auf eine überdimensionierte Bühne, die in ihrer ganzen Ausdehnung bespielt und oft von beweglichen Objekten verschiedener Art befahren wird. Die Anklänge an Russland sind nur noch Zitate, wie eine Holzhütte und ein Zwiebelturm, die Personen des Romans sind Namenlose, nur noch Typen, nicht mehr einer Epoche russischer Kultur und Literatur zuzuschreiben. Als Kernproblem wird erkennbar das Streben nach schrankenloser Macht zwischen zwei Menschen und innerhalb einer großen Gruppe.

Wie aus dieser Skizze schon deutlich wird, sind die Ansätze außerhalb der Volksbühne sehr unterschiedlich. Ungeachtet dieser Bandbreite haben alle Regisseure einen genuinen Bezug zu Dostojewski und verfolgen das Ziel, über die Bühnendassungen Ausdrucksformen jenseits der traditionellen Theaterliteratur zu finden. Wollen Regisseure im frühen 21. Jahrhundert ein Publikum ansprechen und zum Theaterbesuch anregen, müssen sie mehr denn je unterschiedliche Bildungsniveaus, kulturelle und literarische Präferenzen, verschiedene Generationen, verschiedene soziale Schichten erreichen. Die technologischen Innovationsschübe der letzten fünfundzwanzig Jahre haben das Verhältnis zum Buch, zum geschriebenen Wort und zur Schriftlichkeit grundlegend verändert, diese Tendenz wird sich fortsetzen und verstärken. Virtuelle Medien bestimmen die Wahrnehmungen, Vorlieben und Interessen der jüngeren Generationen immer stärker, Dramatisierungen tragen diesem veränderten Leseverhalten ihrer jungen Zuschauer Rechnung. Adaptionen nehmen den Lesern die Anstrengung der Lektüre eines bis zu tausend Seiten umfassenden Romans in gewissem

Maße ab. Den Text gekürzt und gesprochen oder gespielt aufzunehmen, hat eine neue Bereitschaft erzeugt, sich Dostojewski prinzipiell auszusetzen. Bei vielen Zuschauern führt dies in einer nachfolgenden Phase aber zu dem Wunsch, die Romane mit den Erinnerungen an szenische Impressionen, an Figuren und Gesichter zum ersten Mal als Buch zu lesen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Dramatisierungen von Dostojewskis Romanen gegenwärtig einen der Schwerpunkte russischer Kultur und Literatur in Deutschland bilden. Selbst wenn die Welle bald zum Halten käme, müssten diese Adaptionen als ein neuer Abschnitt der gesamten deutschen Dostojewski-Rezeption betrachtet werden.

Dostojewski - Autor der globalen Gegenwart

Die Theatermacher der fortgeschrittenen oder späten Moderne des 21. Jahrhunderts behandeln die Romane wie gewaltige »Textflächen«, auf die sie ihre Konflikte projizieren und die sie ad hoc neu aushandeln, ohne dass bisher eine Übersättigung eingetreten wäre. Das Textkorpus ist über hundert Jahre intensiv rezeptiert worden, die fiktiven Figuren wie Raskolinkow, Myschkin, Stawrogin, die Brüder Karamasow sind ins kollektive Gedächtnis eingegangen und zu Archetypen der Modernität oder zeitloser Konflikte geworden, so dass sie über die Massenmedien selbst vielen Nicht-Lesern der Romane Dostojewskis bekannt sind. Die Regisseure einer Dostojewski-Adaption können damit einen großen Vorteil ausspielen, aber sie inszenieren immer auch vor diesem Hintergrund oder gegen diesen Hintergrund.

Viele Künstler und Theatermacher arbeiten heute in einem globalen Kontext, in mehreren Kulturen, Sprachen, an Theatern auf verschiedenen Kontinenten und wechseln ihre Arbeitsumgebung regelmäßig. In einer Zeit des Umbruchs, der Verunsicherung und des Zweifels bietet ihnen die Rezeption Dostojewskis einen Fundus an Mythen oder mythischen Gestalten, nutzen viele Adaptionen das Figuren- und Themenmaterial, um die vom Menschen hervorgebrachte Welt der Gegenwart zu erkunden.

Ein Kanon, der sich auf genuin dramatische Literatur beschränkt, also Literatur, die als Tragödie, Komödie, Drama, Theaterstück, Farce, Einakter etc. explizit für das Theater bestimmt ist, wird von der Mehrheit der Theatermacher als nicht mehr (oder zurzeit nicht) ausreichend empfunden. Die Unterscheidung zwischen epischer und dramatischer Literatur wird damit zunehmend eingeebnet, das heißt aber auch: Literatur wird nicht mehr als vollkommen vergangen (Epik) oder vollkommen gegenwärtig (Drama) erfahren, wie es die klassische Poetik forderte, sondern in eine permanente Gegenwart verlagert. Die Tendenz zur

Adaption reagiert damit auch auf einen Wandel der Zeitkategorien in spätmodernen Gesellschaften, einen Wandel von Temporalität und Geschichtlichkeit, der sich verstärkt seit 1989 abzeichnet.³⁷

In den Kontext dieser globalen Gegenwart sollen die Adaptionen nun abschließend mit Hilfe einiger Leitbegriffe eingeordnet werden. Gewiss kann es keine monokausale Beziehung zwischen der historischen Epoche und der Rezeption eines Schriftstellers wie Dostojewski geben. Der Epochenkontext der gegenwärtigen »Zivilisationsökumene«³⁸ liefert keine Erklärung, aber doch wichtige Motive für die Intensivierung der Rezeption. Folgende thematische Schnittpunkte zwischen den Romanen, ihren Adaptionen und der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts lassen sich erkennen:

Eine Schicht von Motiven hängt unmittelbar mit Russland und seiner internationalen Position seit 1989/91 zusammen. Obwohl die Sowjetunion 1991 zerbrach und für immer verschwand und Russland in den folgenden Jahrzehnten schwere ökonomische und soziale Krisen durchmachte und massiv an Einfluss und politisch-militärischer Bedeutung verlor, blieb es doch permanent Thema der Medien und der Literatur, zumal in Deutschland. Das postsowjetische Russland näherte sich zunächst dem Westen an, eine Bewegung, die ihren Höhepunkt um 2006 erreichte, und entfernte sich dann wieder, die folgende Abkühlung des Verhältnisses erreichte ihren Tiefpunkt in der Ukraine-Krise von 2014 bis heute.

Mit der Öffnung der alten SU traten Probleme wie Korruption, Staatskriminalität, Mangel an rechtsstaatlichem Verständnis, Drogenschmuggel, Waffenhandel, Erpressung, politischer Mord an die Oberfläche. Russlands Kampf um Selbstbehauptung als Großmacht destabilisiert die internationale Ordnung spätestens seit dem Georgien-Krieg 2008 und in zunehmendem Maße seit der Ukraine-Krise 2014. Russlands Regierung verbreitet wieder Angst und Besorgnis, Russland bleibt dabei aber auch eines der Schlüsselländer für die Fragen nach den Auswirkungen der Europäisierung auf periphere Kulturen und Staaten, nach den Voraussetzungen und Varianten der europäischen Moderne und Modernität überhaupt.

Die Aufnahmebereitschaft für Dostojewskis Figuren und Themen, insbesondere ihr Streben nach Geld und sozialem Status wird mit Sicherheit gefördert durch einen tiefen Wandel, den der Westen selbst durchmacht. Das Modell kapitalistischen, neoliberal verschärften Wirtschaftens ist hoch umstritten. Unter den Zeitgenossen nicht nur in Europa verbreitet sich Unruhe und Besorgnis angesichts der ungebremsten neoliberalen Dynamik und ihrer desintegrierenden Wirkung auch und gerade auf die westlichen Gesellschaften (USA, EU-Raum). Ob es weltweit eine weitere Armutsreduktion bewirken und zugleich eine Stabilität der reichen postindustriellen Dienstleistungsgesellschaften gewährleisten

kann, bleibt offen. Die unübersichtliche multipolare Welt des 21. Jahrhunderts, die Erschütterungen der Weltwirtschaft und die seit langem offenbaren ökologischen Folgeschäden ungebremsten wirtschaftlichen Wachstums haben viele Ordnungsschemata obsolet werden lassen, ohne dass neue gefestigt wären. Das große Thema aller Romane, eine Welt, die unter dem Zwang der ökonomischen Neuerung und des permanenten Wandels steht, hat nach der Stagnation des Kalten Kriegs und der Pseudosicherheit der Hochphase kapitalistischen Wirtschaftens in den 1990er Jahren höchste Brisanz.

Eine weitere Schicht von Motiven hängt mit der Anthropologie unserer Gegenwart und der Instabilität von Menschenbild und Menschenordnung bei Dostojewski zusammen. Was zu Zeiten Dostojewskis noch in nuce angelegt war, wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts in ganzen Gesellschaften manifest. Schon die Katastrophen seiner ersten Hälfte haben die apokalyptischen Phantasmen etwa der *Dämonen* überboten. Der »neue Mensch« der totalitären Gesellschaften war zu Massenverbrechen, Genoziden, Weltkriegen und Zerstörungssorgen in der Lage. Der technologische Fortschritt der zweiten Jahrhunderthälfte und der Gegenwart hat zwar Wohlstand und Kommunikation in unbekanntem Ausmaß geschaffen, aber er lockert die direkten Beziehungen der Individuen, die mehr und mehr in virtuellen Welten leben. Die digitalen Medien werden verdächtigt, Narzissmus, Solipsismus und Selbstbezüglichkeit der Individuen zu fördern, so dass sie paradoxerweise als kollektives Phänomen immer mehr in Erscheinung tritt. Dieser Solipsismus wird von Figuren wie Raskolinkow, Nikolai Stawrogin oder Iwan Karamasow im Gefängnis ihres Bewusstseins vorweggenommen. Eine allgegenwärtige Künstlichkeit, eine Welt der Artefakte beginnt das menschliche Bewusstsein zu dominieren, und die Spezies *Homo sapiens* entwirft ihre Umwelt zunehmend nach ihren Bedürfnissen. Die Neurowissenschaften und die Lebenswissenschaften beanspruchen zwar, die Frage nach der Emergenz von Ich und Bewusstsein prinzipiell lösen zu können, aber eine umfassende Lösung steht aus, manche Kritiker bezweifeln, ob es sie je geben kann.

Auf die entwurzelten Intellektuellen seiner Romane wirken die großen Strömungen der Moderne in Form von Ideen und (Zwangs-)Vorstellungen besonders intensiv ein: Rationalismus und Voluntarismus, Freiheit des Individuums, unbedingtes Streben nach Glück und Selbstverwirklichung. Die daraus resultierende Individualisierung aber auch Isolierung muss in letzter Konsequenz zur Auflösung des sozialen Gewebes führen. Diese Auflösungstendenzen spielen die Romane an verschiedenen sozialen Institutionen, insbesondere an den Familien- und Verwandtschaftsbeziehungen durch.³⁹ Zugleich wirken Gegenkräfte im Sinne der alten Ordnung, der christlichen Ethik, der Bindung an Herkunft und Familie. Als Hintergrund dient die Frühphase des russischen

Kapitalismus und die Industrialisierung der 1860er und 1870er Jahre. In den modernen Wirtschaftsformen sind die Anhäufung von materiellem Reichtum und die Zirkulation des Geldes allgegenwärtig und dominieren Denken und Handeln der Menschen, die Romane machen diese Dominanz auf der Ebene der Geschehnisse, der Motive und Themen, aber auch im Gewebe der Erzählung erfahrbar, Literatur und Geldkreislauf gehen bei Dostojewski eine neuartige Verbindung ein.⁴⁰

Die Konstruktion des Ichs wird zugleich Thema und Gegenstand des Zweifels, Symptome einer Ich-Spaltung begegnen in allen Romanen. Der Protagonist von *Schuld und Sühne (Verbrechen und Strafe)*, Raskolinkow, der Gespaltene, trägt sie schon im Namen. An seinem Beispiel koppelt Dostojewski die Beschreibung eines ethisch-moralischen und juristischen Grenzübertritts (der Mord an einer Wucherin und ihrer Schwester) an eine mehrschichtige Darstellung von Bewusstseinszuständen und an die (im Bewusstsein Raskolinkows) gebrochene Wahrnehmung der modernen Großstadt Petersburg. Viele Ansätze aus dem Frühwerk (*Der Doppelgänger, Aufzeichnungen aus dem Untergrund*) werden aufgenommen und kulminieren in der monomanischen Idee des Übermenschentums, die mit entgegengesetzten Ideen wie Selbstopferung konkurriert. Die Romane enthalten zudem zahlreiche Hinweise auf das Komödiantentum der Akteure. Der Verdacht, dass viele Worte oder Gesten nur um des theatralischen Effektes willen gemacht werden, wird immer wieder geäußert oder zumindest angedeutet.

Trotz der eindeutigen Fortschrittsdynamik und globalen Dominanz der Technik (oder gerade deswegen) hat sich der Streit um Religion und Religionszugehörigkeit im beginnenden 21. Jahrhundert scharf zugespitzt: das Modernisierungsgefälle zwischen den Staaten und innerhalb der Gesellschaften, die Spannungen zwischen einer säkularisierten, auf Naturwissenschaft und Technik basierenden Weltzivilisation und partikularen religiösen Kulturen führen gegenwärtig vor allem in vorwiegend muslimischen Kulturen zur Radikalisierung, zu Fundamentalismen und zu terroristischen Akten, die vermehrt auch den Westen treffen. Die Modernisierungsmodelle der älteren Sozialwissenschaften, die in den fünfziger und sechziger Jahren Säkularisierung häufig als linearen Prozess verstanden, der in »aufgeklärten« Gesellschaften zu einem gegebenen Zeitpunkt zum Verschwinden von Religion führen müsse, sind heute obsolet geworden. Beobachtet werden vielmehr immer neue Rekonfigurationen des Religiösen, Synkretismen, Renaissancen, Fundamentalismen, ein Nebeneinander von Verlust an Gläubigen in den christlichen Kirchen der europäischen Stammländer und von Gewinn oder Konversionen etwa in Afrika oder Asien. Dostojewskis beharrliches Umkreisen von Glauben und Unglauben wirkt in dieser Situation offensichtlich besonders anregend und ergebnisoffen.⁴¹

»Kristallpalast« und »Ameisenhaufen«,⁴² die beiden Metaphern, die Dostojewski fand, um seine Zivilisations- und Modernekritik zu veranschaulichen, lassen sich auf viele Phänomene der Gegenwart anwenden. Der scheinbar unaufhaltsame technologische Fortschritt lässt die Grenze zwischen Mensch und Technik immer poröser erscheinen. Forderungen nach der Restitution von Ganzheitlichkeit häufen sich, sind aber innerhalb des gegebenen Rahmens nicht zu befriedigen, da die Rationalität von Naturwissenschaften und Technik per definitionem kein neues Zentrum, keine Ganzheitlichkeit schaffen kann. Die Selbstermächtigung der Spezies gipfelt in einem Streben nach totaler Herrschaft über die Natur. Seit Beginn des Jahrtausends taucht ein neuer erdgeschichtlicher Epochenbegriff »Anthropozän« immer häufiger in der Debatte auf. Er bezeichnet eine Epoche, in der die Spezies Homo sapiens den gesamten Planeten mit ungewissem Ausgang umgestaltet: Ob die menschliche Zivilisation, ja die Spezies selbst diesen Umgestaltungsprozess überleben wird, weiß niemand vorherzusagen.⁴³ Dostojewskis Technik des polyphonen Erzählens erfasst einerseits diese Situation wie keine andere, andererseits lässt sich diese Polyphonie als Vielzahl menschlicher Stimmen und Akteure genuin dramatisch auf der Bühne umsetzen. In diesem Sinn ist er durch die globale Rezeption zum Mythopoeten des Anthropozäns geworden.

Anmerkungen

- 1 Die Angaben im Folgenden beziehen sich auf ein Interview, das Sergej Buntman mit Ikuo Kameyama am 25.10.2008 unter dem Titel *Ein japanischer Bestseller. Die neue Übersetzung der »Brüder Karamasow«* (*Japonskij bestseller. Novyj perevod »Brat'ev Karamazovyčev«*) für *Écho Moskvy* geführt hat; <https://echo.msk.ru/programs/beseda/548763-echo/> [letzter Zugriff 5.7.2019].
- 2 Vgl. Cynthia Marsh, *To stage or not to stage? Adapting Dostoevskii's Novels*, in: Joe Andrew, Robert Reid (Hg.), *Dostoevskii's Overcoat. Influence, Comparison, and Transposition*, Amsterdam 2013, 249–261.
- 3 Die Bühnenfassung, die in Zusammenarbeit mit dem Übersetzer André Markowicz entstand, unterscheidet sich in vieler Hinsicht von der Castorf-Fassung und setzt eher auf lyrische Akzente.
- 4 Für einen Überblick vgl. S.V. Belov, *F.M. Dostoevskij. Ėnciklopedija*, Moskau 2010, 627–629. Die erste vollständige Inszenierung von *Schuld und Sühne* fand 1899 im Moskauer Theater Suworins statt.
- 5 Vgl. Wladimir Solowjew, *Reden über Dostojewskij*, hg. von Ludolf Müller, München 1992, 31. Zum Zitat bei Solowjew vgl. ebd. 100; es verweist auf Dostojewskis *Tagebuch eines Schriftstellers*, 1876, Juni, Kap. 1.
- 6 Vgl. Vittorio Strada, *La réception de Fiodor Dostoïevski*, in: Efim Etkind u.a. (Hg.), *Histoire de la littérature russe*, Bd. 3: *Le XIX siècle. Le temps du roman*, Paris 2005, 1022–1034.

- 7 Vgl. ebd. 628; eine Adaption der *Dämonen* unter dem Titel *Nikolai Stawrogin* wurde 1913 herausgebracht, vgl. ebd.
- 8 Vgl. Maksimilian Vološin, *Brat'ja Karamazovy v postanovke moskovskogo Chudožes-tvennogo teatra*, in: ders., *Dostoevskij i russkaja tragedija* (= *Sobranie sočinenij*, Bd. 5), Moskau 2007, 208–220, hier 208–210.
- 9 Vgl. Vjačeslav Ivanov, *Dostoevskij i roman-tragedija*, in: ders., *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, Brüssel 1987, 401–444, hier 411.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Leningrad 1929 und ders., *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskau 1963.
- 12 Vgl. Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge/Massachusetts–London 1984, 238–252.
- 13 Vgl. Belov, *F. M. Dostoevskij. Ėnciklopedija*, 629.
- 14 Vgl. Carol Apollonio (Hg.), *The New Russian Dostoevsky. Readings for the Twenty-First Century*, Bloomington/Indiana 2010.
- 15 Vgl. Alexander Burry, *Multi-Mediated Dostoevsky. Transposing Novels into Opera, Film, and Drama*, Evanston/Illinois 2011, 20f.
- 16 Vgl. Belov, *F. M. Dostoevskij. Ėnciklopedija*, 629.
- 17 Eugène-Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, Paris 1886.
- 18 Ebd., 249.
- 19 Zugute kam der Wirkung seines Buches, dass die russische Literatur für ihren Ein-tritt in den europäischen Kulturraum einer Vermittlung über eine der europäischen ›Kultursprachen‹ bedurfte. Vgl. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris 1999, hier 99–110.
- 20 Vgl. auch Strada, *La réception de Fiodor Dostoïevski*, 1032.
- 21 Vgl. K. M. Azadovskij, V. V. Dudkin, *Dostoevskij v Germanii (1846-1921)*, in: dies. (Hg.), *F. M. Dostoevskij. Nove materialy i issledovanija*, Moskau 1973, 659–740, für einen Überblick vgl. Horst-Jürgen Gerigk, *Dostojewskij, der »vertrackte Russe«*, *Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute*, Tübingen 2000.
- 22 Vgl. Christoph Garstka, *Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamt-ausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906-1919*, Frankfurt/Main u.a. 1998.
- 23 Vgl. Gerd Koenen, *Der Russland-Komplex. Die Deutschen und der Osten 1900-1945*, München 2005, 348–371, hier 350.
- 24 Vgl. ebd. 350–353.
- 25 Vgl. Burry, *Multi-Mediated Dostoevsky*, 70–173.
- 26 Eine ausführliche Herleitung und Diskussion des Begriffs findet sich bei Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 2011, hier 11–39.
- 27 Dafür plädieren die französischen Theaterwissenschaftler Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris 2006, 921–930.
- 28 Zum Begriff der ›Textfläche‹ vgl. Elfriede Jelinek, *Textflächen*, 2013; www.elfriede-jelinek.com [letzter Zugriff 5.7.2019].
- 29 Zu den Hintergründen und Perspektiven der Episierung vgl. Kai Bremer, *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*, Bielefeld 2017.
- 30 Eine besonders scharfe Kritik liefert Gerhard Stadelmaier, *Regisseurtheater. Auf den Bühnen des Zeitgeists*, Springe 2016.
- 31 Vgl. Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters*, Berlin 2013.
- 32 Vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York–London 2006, 106: »The

adaptive process is a total of the encounters among institutional cultures, signifying systems, and personal motivations«.

- 33 Ebd.
- 34 Vgl. Burry, *Multi-Mediated Dostoevsky*, 22.
- 35 Vgl. Peter Stein. *Ein Gespräch* (2009), Aufzeichnung eines Interviews der DRS 2-Redaktorin Dagmar Walser mit Peter Stein über das Theater.
- 36 Ebd.
- 37 Zu dieser Debatte vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2011 und Aleida Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.
- 38 Vgl. Hermann Lübke, *Die Zivilisationsökumene. Globalisierung kulturell, technisch und politisch*, München 2005.
- 39 Vgl. Susanne Fusso, *Dostoevsky and the family*, in: W.J. Leatherbarrow (Hg.), *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, Cambridge 2002, 175–190.
- 40 Boris Christa, *Dostoevsky and Money*, in: Leatherbarrow (Hg.), *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, 93–110.
- 41 Zur Wiederaufnahme der Diskussion über Dostojewski und die Religion vgl. George Pattison, Diane Oenning Thompson (Hg.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, Cambridge 2001 sowie Rowan Williams, *Dostoevsky. Language, Faith and Fiction*, Waco/Texas 2008 und Maïke Schult, *Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis*, Göttingen 2012.
- 42 F.M Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Bd. 5: *Povesti i rasskazy 1862-1866. Igrok*, Leningrad 1973, 113, 118.
- 43 Der Begriff wurde Anfang des Jahrtausends von dem Atmosphärenchemiker Paul Crutzen und dem Biologen Eugene Stoermer geprägt. Eine ausführliche Erörterung des Begriffs findet sich bei Deborah Danowski, Eduardo Viveiro de Castros, *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin 2019, 80–88.

Carsten Rohde

»Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!«

Medien und Medialität in Goethes »Faust«

Johann Wolfgang Goethes *Faust* ist vielfach als »Welt-Dichtung« interpretiert worden, in der das Dasein – »[v]om Himmel durch die Welt zur Hölle«¹ – in ebenso umfassender wie exemplarischer Weise verhandelt wird und zur Anschauung gelangt. So erhebt etwa Georg Lukács die Tragödie zum »Drama der Menschengattung«, zum »einzigartigen Weltgedicht«: »[I]m Mittelpunkt steht ein Individuum, dessen Erlebnisse, dessen Schicksal und Entwicklung zugleich den Fortgang und das Geschick der ganzen Gattung darstellen sollen.«² Diese Tendenz zur Totalität gilt auch in medialer Hinsicht. In der Goethe'schen *Faust*-Dichtung zeigen sich eine Reihe von medien- oder medialitätsspezifischen Eigenschaften, die eine seit den 1970er Jahren zunehmend mediensensible Literaturwissenschaft als charakteristisch erachtet für das Zeitalter der Medienmoderne. Es gilt dabei verschiedene Ebenen zu unterscheiden:

1) *Medienhistorisch* ist die Faust-Stoffgeschichte seit ihren Anfängen um 1500 polymedial konturiert: Faust tritt zunächst als mündliches Erzählgut, als sagenhaftes Gerücht in Erscheinung, bevor dann das Gesagte im Verlaufe des 16. Jahrhunderts in eine literarisierte Sagenform überführt wird. Durch Verwechslung mit dem Mainzer Buchdrucker Johannes Fust wird Faust eine Zeitlang mit der Erfindung des Buchdrucks in Verbindung gebracht – und somit mit einer mediengeschichtlichen Revolution, die Teile der kulturellen Eliten ebenso wie Fausts sonstige Taten als obskure Teufelskunst denunziert haben.³ Hinzu kommen Ende des 16. Jahrhunderts erste bildliche Darstellungen sowie im 17. Jahrhundert musikalische und theatralische Elemente. Als Zauberkünstler umgibt die Figur Faust(us) von Anfang an eine Aura als Medienkünstler, versteht man darunter den virtuosen Gebrauch von vermittelnden Zeichen. Dass dieser Gebrauch ohne stabile Referentialität in der Wirklichkeit von statten geht, lässt ihn so modern erscheinen. Faust bedingt sich im Pakt den Schein aus und setzt ihn weitläufig als illusionäres Medium ein – während die Theologie mit Blick auf Fausts Schicksal insbesondere vor diesem Schein warnt, vor dem trügerischen »Blendwerk des Teufels« (so etwa Johann Weyer in seiner Schrift *De praestigis daemonum* von 1568).

2) *Medienkomparatistisch* sind Goethes *Faust* und auch andere literarische Faust-Adaptionen von besonderem Interesse, weil sie häufig Gegenstand von theatralischen Umsetzungen und von bildkünstlerischen, musikalischen bzw. musikdramatischen sowie in neuerer Zeit auch filmischen Bearbeitungen geworden sind. Die intermedialen Transfers zwischen diesen Künsten stehen hier ebenso im Mittelpunkt wie allgemeine medientechnische und mediengeschichtliche Veränderungen im Gesamtgefüge der Künste, Gattungen und Medien. Die außerordentlich reichhaltige Forschung zu diesem Thema bewegt sich häufig im hochkulturellen Rahmen der traditionellen »Interart(s) Studies«, indem vornehmlich die gegenseitigen Einflussnahmen von sowie der Verkehr zwischen ästhetisch autonomen, kanonischen Kunstwerken oder Kunstsystemen analysiert werden.⁴ Erst in neuerer Zeit finden auch grundlegende medienhistorische Umbrüche und populärkulturelle Prozesse in der Moderne Berücksichtigung.⁵ Fragen der Intermedialität rücken vor dem Hintergrund neuerer medientechnischer Entwicklungen ebenfalls zunehmend in den Vordergrund.⁶

3) *Medienästhetische* Lesarten von Goethes *Faust* (oder auch von anderen Einzelwerken mit Faust-Bezug) fokussieren zumeist auf den Mediengebrauch und dessen Funktionen im Drama.⁷ So hat man etwa auf den großen Anteil von musikalischen und opernhafte Elementen in diesem bekanntesten Drama deutscher Sprache hingewiesen.⁸ Besondere Beachtung hat zudem der Einsatz einer Laterna magica zu Beginn von *Faust II* gefunden:⁹ Faust lässt mit Hilfe Mephistos und eines Projektionsapparats am Hof des Kaisers antike Sagenfiguren erscheinen. Die Aufführungsgeschichte des ersten Teils von Goethes Drama informiert zudem darüber, dass eine Laterna magica auch bei einer Teilaufführung 1819/20 in Berlin Anwendung fand: Das optische Medium visualisierte hier den Erdgeist in der Szene *Nacht*. Im einen Falle unterstreicht der Mediengebrauch die trügerischen, ja betrügerischen Mittel, derer Faust sich auf seiner Suche nach dem »erfüllten Augenblick« bedient; im anderen Falle lässt die Technik eine Instanz als optischen Trick erscheinen, die doch im Text selbst noch als existentielle, vitalistische Kraft markiert ist, der sich Faust nicht gewachsen fühlt.

4) Demgegenüber sollen im Folgenden neben den medien- vor allem die *medialitätsspezifischen* Aspekte in Goethes *Faust*-Dichtung im Mittelpunkt stehen. Unter Medialität verstehe ich das Bedingungs- und Vermittlungsgefüge von literarischen und ästhetischen Zeichen. Die neuere literaturwissenschaftliche Forschung gebraucht den Begriff der Medialität zumeist im Sinne einer Basiskategorie, in der die grundsätzliche mediale Verfasstheit und Bedingtheit von Literatur angezeigt ist. So übersetzt etwa Jörg Schönert »Medialität« mit (prinzipieller) »Medienabhängigkeit«.¹⁰ Was Goethes Drama betrifft, so kommen

in seinem Verlaufe nicht nur verschiedenste Medien zum Einsatz, vielmehr reflektiert es immer wieder in grundsätzlicher Weise auf seine Medialität sowie vor allem auf die Medialität von Fausts Existenzproblematik. Eine Analyse von Goethes *Faust*, die sich mit den medialitätsspezifischen Aspekten des Dramas befasst, hat es dementsprechend – in Analogie zu Kants Definition von Transzendentalität – mit den medialen *Bedingungen der Möglichkeit von Sein* zu tun, »Sein« hier verstanden als das Vermittelte, das im vermittelnden Zeichen (Medium) angesprochen ist. Anhand von ausgewählten Textstellen in Goethes *Faust*-Dichtung sollen diese medialen Bedingungsverhältnisse von Goethes Drama und Fausts Identität schärfer in den Blick gebracht werden.

Zeichen

Seit der ersten Dramatisierung durch Christopher Marlowe um 1600 (UA 1594, ED 1604/16) beginnt das Faust-Drama mit einer Szene im Studierzimmer (*in his study*¹¹). Obwohl Goethe Marlowes Version erst 1818 kennenlernte, mithin zehn Jahre nach Veröffentlichung von *Faust I*, war diese dramatische Exposition durch die Marlowe-Adaptionen der Wanderbühnen und Puppenspiele allgemein etabliert. Faust wird exponiert als Gelehrter, sein primäres Artikulationsmedium ist folgerichtig das Wort, das gesprochene, das geschriebene und das gedruckte Wort. Doch charakteristischerweise wird die sprachliche Rede, Fausts Eingangsmonolog, sofort durch nonverbale Zeichen flankiert und unterbrochen. Das Erste, was der Leser und auch der Zuschauer über den Protagonisten erfahren, sind nicht sprachliche Zeichen, ist vielmehr nicht-sprachliche dramatische Aktion: »FAUST *unruhig auf seinem Sessel am Pulte*« (vor V. 354). Dem folgt wörtliche Rede, die indes jäh unterbrochen wird durch eine Interjektion: »Habe nun, ach!« (V. 354). Fausts initialer Moment ist bestimmt durch eine Abfolge von Artikulationen, in denen sich verschiedene mediale Zeichen undurchdringlich überlagern: Seine Unruhe ist sowohl psychologische Befindlichkeit als auch physiologisch-kinetische Tätigkeit; sie äußert sich sodann in sprachlichen Zeichen, die jedoch sofort zurückgenommen, gleichsam zurückgeführt werden in die Unruhe, in einen Ausruf des körperlich-geistigen Schmerzes: »Ach!« Dieses »ach!« ist so etwas wie die Kern- und Kurzformel des gesamten Dramas. Es kehrt wieder in Fausts bekannten Worten »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust« (V. 1112) und bezeichnet hier ebenfalls den Hiatus zwischen zwei medialen Entäußerungsformen, dem Streben des Individuums ins Irdische, »in derber Liebeslust« (V. 1114), und dem Streben ins Transzendente, »Izu den Gefilden hoher Ahnen« (V. 1117). Das sentimentalisch-pathetische »ach!« des modernen Intellektuellen Faust (vgl. auch V. 1210–1213: »Aber ach! schon fühl' ich, bei

dem besten Willen, / Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen./Aber warum muß der Strom so bald versiegen, / Und wir wieder im Durste liegen?«) wird im Stück kontrastiert durch das naive »ach« von Gretchen: Dieses führt im Unterschied zu Faust nicht in das Drama der Dualität oder der unendlichen Verweisung, es markiert vielmehr authentischen Schmerz, der sowohl sozial (»Nach Golde drängt, / Am Golde hängt/Doch Alles. Ach wir Armen!«; V. 2802ff.) als auch religiös (»Ach neige, / Du Schmerzenreiche, / Dein Antlitz gnädig meiner Not!«; V. 3587–3589), aber auch individuell (»Und ach sein Kuss!«; V. 3401) akzentuiert ist.

Faust als Drama der Medialität gelesen, in dem es um die Bedingungen der Möglichkeit medialer Vermittlung und Entäußerung geht, das ist im Kern dieses »Ach!«: Der Schmerz darüber, dass kein mediales Zeichen befriedigt, dass Medien auch nur Vermittler sind, die zwischen den Dingen bzw. Zeichen stehen, die also entweder die Tragödie der Dualität ins Werk setzen oder aber in die Unendlichkeit des Aufschubs führen. Entsprechend deutet Friedrich Kittler den Seufzer, unter Hinweis auf ein Distichon von Schiller (»Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? / Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr«), als ein »Zeichen jener einmaligen Wesenheit«, die Faust als Transzendentsignifikat anstrebt, die ihm indes verwehrt bleibt, mithin immerzu – auch medial – aufgeschoben wird.¹²

Das Stück setzt damit gleich zu Beginn eine Spur der Uneindeutigkeit, der Zerstreuung, auf der sich verbale und nonverbale Zeichen überlagern, und die das »Streben« des Protagonisten als eine Bemühung kennzeichnet, die gerade nicht – wie eine heroisierende Rezeption lange Zeit unterstellte – geradewegs in die Erlösung führt, sondern vielmehr von Anfang an durchsetzt ist von problematischen Momenten, nicht zuletzt Aporien der Medialität, der Vermittlung von Zeichen und Wirklichkeit. Psychologisch-körperliches Äquivalent hierzu ist Fausts »Unruhe«, die nicht zufällig auch in der Szenenanweisung zu Beginn des zweiten Teils begegnet (»FAUST auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend«; vor V. 4613) und die in der Rezeption von Ernst Bloch und später von Karl-Heinz Huckle als das Faust'sche Momentum kat-exochen exponiert wurde.¹³ Die mediale Drift aber, Fausts Unfähigkeit, ein Medium zu finden, in dem sein Dasein und sein Erkenntnisinteresse auf befriedigende Weise Ausdruck finden, ist elementarer Bestandteil dieser Beunruhigung als Verunsicherung. Wenn Bloch in seinem subjektgeschichtlichen Abriss Faust und andere Gestalten der Renaissance, nicht nur als Figuren der Unruhe, sondern zugleich als »Grenzgestalten« und »Grenzüberschreiter«¹⁴ kennzeichnet, so ist dies nicht unwesentlich dem darin wirksamen Hegel'schen Fortschrittsoptimismus geschuldet.¹⁵ Ein solcher »Grenzüberschreiter« könnte Faust auch in medialer

bzw. medialitätsspezifischer Hinsicht sein, wenn die Figur so angelegt wäre, dass sie in die unendliche Kette der Verweisung einstimmt, sich dem Strom der Zeichen metamorphotisch hingibt (wie etwa – unter freilich ganz anderen Voraussetzungen – das poetische Subjekt in Goethes *West-östlichem Divan*). Doch als exemplarische Figur, die sowohl den modernen Intellektuellen als auch die moderne Zivilisation verkörpert, musste Faust als ein Scheiternder erscheinen, da sowohl ›Geist‹ als auch ›Tat‹ in der offiziellen symbolisch-semanticen Ordnung des 19. Jahrhunderts nicht anders gedacht werden konnten, als dass sie auf Präsenz aus sind, nicht auf Aufschub.

Der Tragödie Erster Teil setzt sich fort in Fausts Absage an jede Form von rationaler Buchgelehrsamkeit. Die Fakultäten und ihr Wissen werden verworfen. Etablierte Bücher, Papiere, Instrumente erscheinen nutzlos. Stattdessen erprobt Faust alternative Wissensformen, hermetische, magische Epistemen. Er schlägt ein Buch des Nostradamus auf und erblickt darin zunächst »*das Zeichen des Makrokosmos*« (vor V. 430), später, als er es umwendet, »*das Zeichen des Erdgeistes*« (vor V. 460). Nicht nur setzt Goethe hier seinen Helden in eine deutliche Beziehung zur eingangs erwähnten alchemistischen Stofftradition. Er versetzt ihn geradezu in eine Urszene der Faust-Stoffgeschichte: das Lesen der Zeichen und den Versuch, diese in einen Zusammenhang zu bringen.¹⁶ Das Lesen – der Zeichen – in der Bibel und anderen autorisierten Werken ist der orthodoxe, rechtgläubige Weg; doch er befriedigt weder Goethes Faust noch die als Theologiestudenten gekennzeichneten Faust-Figuren der Tradition. Der unorthodoxe, potentiell häretische Weg verläuft über magische Schriften, hermetische, kabbalistische und andere alternative Wissenstraditionen und mündet in die Beschwörungsformeln des Bösen. Sie bilden in der Teufelsliteratur wie in der Faust-Stoffgeschichte eine eigene Textgattung,¹⁷ deren Verbreitung einiges über ihr zeitgenössisches Faszinationspotential verrät: Die sogenannten ›Höllenzwänge‹ bestehen aus Figuren und Zeichen, deren esoterische Fremdheit und Unübersetzbarkeit das ›ganz Andere‹ verheißen. Doch entscheidend ist, dass auch in diesem Strang der Faust-Stoffgeschichte eine fundamentale Instabilität der Zeichen begegnet. Attraktiv sind die Formeln, Figuren und Zeichen gerade in ihrer Unverständlichkeit. Die gesamte Tradition des hermetischen Wissens lebt von dieser Spannung zwischen der Instabilität und Unverständlichkeit der Zeichen und der Verheißung des ›ganz Anderen‹, das doch immer uneingelöst bleiben muss. Diese Erfahrung macht auch Faust: Er ist angezogen von der Fremdheit der Zeichen, zugleich imaginiert er ihre Aufhebung zu einem »Ganzen« (V. 447) – die aber doch nur, wie er beklagt, ein »Schauspiel« (V. 454) ist. Das Drama Fausts ist abermals ein Drama der Medialität: Die Bedingungen der Möglichkeit von ›Sein‹ als ein medial vermitteltes führen unweigerlich in

eine Sackgasse, da die Zeichen immerzu weiterverweisen und jede Form von Erfüllung oder gar Einsicht in den Weltzusammenhang hintertreiben. Ähnlich die sich anschließende Konfrontation mit dem Erdgeist: Er erscheint Faust gar als lebendiges Wesen – doch auch hier scheitert der Held an der Vermittlung. Gerade in seiner lebendigen Präsenz erweist sich das Medium des Erdgeistes als nicht übersetzbar, nicht vermittelbar mit Fausts Existenz. Die »Einwirkung«, von der Faust zunächst in spontaner Begeisterung berichtet (»Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!«; V. 460), stellt sich als medial inkompatibel heraus. Das Andere ist dann doch das Immergeleiche. Und es wird direkt im Anschluss ins Ironische, Lächerliche gewendet, wenn Famulus Wagner die Szene – irrtümlich zwar, doch gerade in der Entstellung hellsehtig – als »griechisch Trauerspiel« (V. 523) tituliert, dem »deutschen Trauerspiel des Doktor Faust gegenbildlich eine weitere mediale Facette, eine weitere potentielle Ausdrucksmöglichkeit hinzufügend.

Worte

Zu Beginn der Szene *Studierzimmer I* versucht sich Faust ein weiteres Mal an den Worten. Die kleine Szene, die nur vierzehn Verszeilen umfasst (V. 1224–1237), zeigt in gedrängter Form, warum Fausts Existenzkrise auch eine Medialitätskrise ist. Faust schlägt auf der Suche nach »Offenbarung«, nach einem Prinzip, das seinem Dasein Halt geben könnte, den »Grundtext« der Bibel auf. Der Text besteht aus Worten; am Anfang aller Dinge, so erfährt Faust, stand ebenfalls das »W o r t« – lauter Worte, die (der doch Worte verachtende!) Faust in einer weiteren Tautologie mit Worten kommentiert. Faust stößt bei seinem Versuch, aus der Enge des »Kerkers« der eigenen Gelehrtenexistenz zu entfliehen, auf Zeichen, die ihrerseits auf Zeichen verweisen – und landet so in einem Spiegellabyrinth. Er macht, wenn man so will, die Erfahrung dessen, was Jacques Derrida *dissemination* nennt, die Zerstreuung von Sinn. Nicht nur verweist die deutsche Übersetzung des griechischen *logos* auf das »W o r t«, es kann daneben auch »Begriff« und »Vernunft« bedeuten.¹⁸ Wenn Faust sodann den Drang verspürt, den »Anfang« aller Dinge eigenmächtig »anders [zu] übersetzen«, mit »S i n n«, »K r a f t«, »T a t«, so nimmt das Maß an Zerstreuung nur weiter zu. Die permutative Reihe lenkt die Aufmerksamkeit auf den Kern des Vorgangs selbst: auf die Übersetzung, mithin die Medialität, die Bedingungen der (Un-)Möglichkeit von Sein/Sinn in seiner vermittelten Unmittelbarkeit. Johann Gottfried Herder, der in einem theologischen Kommentar von 1775 ebenfalls das Wort des Johannes-Evangeliums zitiert, knüpft daran eine ähnliche medientheoretische Reflexion an. »Was wissen und begreifen wir vom Wesen des Unendlichen, des

Unerforschten?«,¹⁹ fragt er – mithin wie Faust nach einem allgemeinen metaphysischen Grund des individuierten Daseins fahndend. Wie kann, mit anderen Worten, das Unendliche im Endlichen erscheinen, wie vermittelt es sich, unter welchen medialen Bedingungen erreicht es unmittelbare Evidenz? Herder antwortet auf diese Frage mit der pantheistischen Überzeugung, dass in einer von Gott erfüllten Welt entsprechend ein »Bild Gottes in der Menschlichen Seele« verankert sei und »Gedanke! Wort! Wille! That! Liebe!« lediglich verschiedene mediale Derivationen dieses inneren Gottesbildes seien.²⁰ Herder lässt also gewissermaßen die mediale Zerstretheit (und gekoppelt daran: die Zerstreung von Sinn) dezisionistisch sich aufheben in einer Art *communio* im Supermedium ›Gott. Hingegen kulminiert Fausts Exegese in der »T a t«, einem Einzelmedium, das notwendigerweise nicht das gleiche Maß an Stabilität zu garantieren vermag wie das Supermedium ›Gott. Fausts Taten treiben ihn denn auch in den Ruin. Sie sind ebenfalls Glieder in einer Kette von Zeichen, die auf weitere Zeichen verweisen (und darum führt, wie Goethe einmal sein eigenes Lob der Tätigkeit kritisch relativiert, »lulnbedingte Thätigkeit«²¹ in den Bankrott). Fausts Ego aber verlangt nicht nach einem ewigen Aufschub von Zeichen, sondern nach deren Unterbrechung und Aufhebung in Sinn, ähnlich wie Herder in seinem pantheistischen Dezisionismus. Andererseits ist *Faust* kein theologisches Traktat, sondern dramatische Existenzbeschreibung eines problematischen und das heißt zu einem Glaubenssprung unfähigen modernen Individuums.

Erscheinungen

Nach dem Pakt mit Mephistopheles erfolgt in den Szenen *Auerbachs Keller* und *Hexenküche* der Übergang von der Gelehrten- zur Gretchentragödie. Trügerische Zeichen begegnen dem Helden hier wie dort.²² Verirrt sich Fausts Erkenntnisstreben in den medialen Spiegelungen der Zeichen, die ihn immer weiter verweisen, so verfängt sich sein Liebesbegehren in Erscheinungen und Projektionen.²³ Beide Male scheitert Faust an der Medialität der Zeichen, die er vergeblich rückzukoppeln versucht an stabile Wirklichkeiten. Die Liebesgeschichte zwischen Faust und Margarete beginnt gleich mit mehreren Missverständnissen. Faust sieht in der Szene *Hexenküche* eine Gestalt in einem Spiegel – ein Trugbild. Er hält es superlativisch für die schönste Frau der Welt. Mephisto verspricht, sie ihm zuzuführen. Ist es Helena? Nein, Gretchen. Egal, denn Faust sieht nun mit dem Zaubertrank wahllos »Helenen in jedem Weibe« (V. 2605f). Anders gesagt: Fausts Blicke irren sich, sie irren umher in einem Konglomerat ideeller Bestrebungen und libidinöser Wünsche. Sein »Gefühl« ist ein »Gewühl« (V. 3060) – ausgerechnet im Zwiegespräch mit Mephisto über Fausts ideell-triebhafter Motivation

indiziert der Binnenreim die Haltlosigkeit seiner Person. Zu erkennen, »was die Welt/Im Innersten zusammenhält« (V. 382f.), dieses auf Wissen und Erkenntnis ausgerichtete Bestreben verschiebt sich im Laufe des Dramas zunehmend in Richtung eines willkürlichen und gewaltförmigen Wunschbegehrens.

Die phantasmatischen Valenzen der Spiegelszene in der Hexenküche, mit der die Liebeshandlung im ersten Teil von Goethes *Faust* ihren Anfang nimmt, sind offenkundig. Faust begehrt ein Scheinbild, griechisch: Phantasma. Er projiziert Wirklichkeit in ein Bild, ja mehr noch: Er erhebt es zu einem Absolutum, dem sein Verlangen gilt. Margarete wird zusätzlich mit Unschuld und Reinheit ausgestattet, auch diese sind projektive Phantasmen, die primär dem Zweck dienen, Fausts Begierde anzustacheln. Insbesondere mit Blick auf die Rezeption im 19. Jahrhundert entfaltete dieses Rollenbild eine immense Wirkung. Kaum eine *Faust*-Inszenierung oder Faust-Bearbeitung – welche zumeist auf Goethes Drama oder Gounods Oper rekurriert –, in der Margarete nicht als engelhafte Unschuld stilisiert wird. Wenn ihre Blicke auf den Bilddarstellungen immer wieder zu Boden gerichtet sind und jedenfalls nicht Fausts Augen treffen, so ist dies in zeitgenössischer Lesart mit ›Keuschheit‹, ›Unschuld‹ und ›Reinheit‹ konnotiert. Dass dieser ›Blick der Unschuld‹ indes weitgehend ein männliches projektives Phantasma darstellt, das die Rolle der Frau eindimensional auf ein passives Objekt festschreibt und dieses gar zur Selbstvervollkommnung instrumentalisiert, verdeutlicht eine Stelle aus Richard Wagners Programmschrift *Oper und Drama* von 1852:

Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er sich darin erkannt, so ist auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Notwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungseifers zu lieben.²⁴

Tatsächlich ist der »endlos klare Spiegel« bei Wagner wie im Falle von Faust ein mit imaginärem Begehren aufgeladener und verzerrter »Zauberspiegel« (V. 2430). Im Unterschied zu Goethe, dessen *Wiederholte Spiegelungen* (so der Titel eines Aufsatzes von 1823) das Innen mit dem Außen verbinden, befindet sich sein Titelheld in einem Spiegelkabinett ohne Weltbezug. In ihm ist »Liebe« aufgezwungen, »Notwendigkeit« konstruiert. Fausts »Augen Gewalt« (V. 3397) – verstanden als eine subjektive Ausformung überschießender kultureller Energie, die im Hinblick auf die epochale Stellvertreterfunktion der Figur auch eine

produktive Kraft darstellt – treffen auf den in Margarete projizierten »Blick der Unschuld«, der für sich genommen keinen Wert besitzt, sondern dem männlichen Gegenüber funktional zugeordnet ist, indem er der Vervollkommnung des »eigene[n] Bildes« dient.

Die wirkungsgeschichtliche Wucht der Liebesgeschichte von Faust und Margarete wurde bereits angedeutet – sie findet eine Bestätigung in einer zweiten Faust-Bearbeitung des 19. Jahrhunderts, deren weltweite Popularität diejenige des Goethe-Dramas sogar noch übertraf: Charles Gounods Oper *Faust* (UA 1859) tilgt das Gelehrtdrama weitgehend und konzentriert sich auf die Liebesfabel. Gleich die zweite Szene führt Faust eine »Erscheinung« vor Augen und benennt somit zugleich den fragwürdigen medialen Status von Fausts phantasmatischem Liebesbegehren: »*Apparition de Marguerite au rouet*«. ²⁵ Der Protagonist selbst heißt sie ein »fantôme« ²⁶ – doch er nimmt auch hier die Erscheinung eines medialen Zeichens, eines Bildes, für Wirklichkeit, benutzt sie als Sprungbrett für seine projektiven Phantasmen. Er gibt sich, mit Roland Barthes zu sprechen, dem »großen imaginären Fluten« hin, von dem das Subjekt der Liebe »ohne Ordnung und Ziel überschwemmt wird«. ²⁷ In diesem »Fluten« ist alles Erscheinung und alles Wirklichkeit für das Subjekt. Faust ignoriert, dass man in einem Spiegel streng genommen immer nur sich selbst sieht oder doch das Andere nie ohne das Selbst. Das Medium des Zauberspiegels gaukelt ihm vor, die Kluft zwischen Schein und Sein zu schließen.

Allegorien

Im zweiten Teil des *Faust* verändern sich, wie oft bemerkt wurde, ²⁸ Inhalt und Struktur des Dramas grundlegend. Aus dem Individualdrama wird ein Weltpanorama. Die subjektiven Existenznöte Fausts rücken, mit Ausnahme des 5. Akts, weitgehend in den Hintergrund. Stattdessen arrangiert der Dramatiker allegorische Tableaus, in denen bestimmte kulturelle und gesellschaftliche Fragestellungen kunstvoll in »wiederholten Spiegelungen« poetisch verhandelt werden. Zeigte sich der Protagonist des ersten Teils des Öfteren frustriert aufgrund der Differentialität der sprachlichen und medialen Zeichen, erlaubte der grundlegende Perspektivenwechsel in *Faust II* eine Struktur, in der die Poetik des späten Goethe mit dieser Differentialität aufgehoben wurde. ²⁹ Hier wie dort herrscht als Strukturprinzip die unendliche Verweisung. Der und das Einzelne gehen auf im kollektiven Zeichenstrom; folglich wird das Individuum zum »Kollektivwesen«, ³⁰ das am »Ganzen« teilhat nicht als einer metaphysischen Entität, sondern in dynamischer Transformation, im Sinne der Goethe'schen Morphologie: »Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre.« ³¹ Medialität erscheint

in dieser allgemeinen Formenlehre, die der zweite Teil des *Faust*-Dramas im Grunde ist, als eine der Grundbedingungen.

Hochsymbolisch an das Ende der Eröffnungsszene gestellt, reflektieren darauf, im buchstäblichen Sinne, die berühmten Verse Fausts im Angesicht der aufgehenden Sonne. Es geht in ihnen um nicht weniger als um die Medialität des »Lebensl« (V. 4727), um die Bedingungen der Möglichkeit, dem »Leben« zu begegnen, hier verstanden im Sinne einer existentiellen Erfahrungsdimension, die dennoch nicht, wie im ersten Teil, individuell perspektiviert ist, sondern ins allegorische Allgemeine zielt. Daher das programmatische, fast emblematische Bild mit Sonne, Regenbogen, Abglanz, das natürlich auch zu verstehen ist als (allzu?) programmatische Absage an die von Hybris und Übermaß bestimmten Leidmonologe Fausts im ersten Teil. Die verzweifelte Wette auf die Einlösung von individueller Erfüllung, auf das Verweilen im Genuss, wird hier überführt in ein Denkbild, das im Zeichen einer »Poetik des Abglanzes« Allgemeinheit beansprucht. Abglanz als Medialität ist die Kurzformel für das Prinzip des unendlichen Aufschubs in der Ästhetik nicht erst des späten, sondern bereits des klassischen Goethe.³² In ihm ist Vermittlung der Zeichen zentral, zumindest im statuarischen Denkbild am Ende von *Anmutige Gegend* findet Fausts »Bestreben« einen Zugang zum »Leben« – und damit eine adäquate Form von Medialität –, der nicht katastrophal endet.

Weitere allegorische Ensembles beleuchten teils allgemein kulturelle, teils spezifisch moderne Gegenstandsbereiche. So im 1. Akt die Papiergeld-Szene, in der die politisch-ökonomische Raison des modernen Staatswesens in eine modellhaft-allegorische Handlung übersetzt wird. Die Staatsmacht erscheint hier wesentlich im Medium des Papiergeldes – mithin im Schein einer in der Wirklichkeit letztlich nicht verankerbaren Referentialität, wie bereits in der Forschung mehrfach analysiert wurde.³³ Die Bedingungen der Möglichkeit des modernen Staatswesens werden auf ihre Grundlagen hin überprüft, und das heißt: auf ihre Erscheinungs- und Vermittlungsformen, auf ihre Medialität. Das Ergebnis der Recherche passt insofern in den Gesamtrahmen, als auch hier, im Bereich des politisch-staatlichen Handelns, der die gesamte Faust-Sage durchziehende Scheincharakter menschlicher Tätigkeit evident wird.

Im ersten wie auch in den nachfolgenden Akten zwei und drei fährt das Drama ein vielgestaltiges mythologisches Personal auf, dessen allegorische Semantik nur äußerst schwer zu durchdringen ist. Die Vielzahl von mythologisch-allegorischen Gestalten ergänzt das Pandämonium der Geister, das schon im ersten Teil der Tragödie in Form von Erdgeist, Geisterhören und anderen real-irrealen Wesen dem Drama eine artifiziell-phantasmagorische Aura verleiht. Im zweiten Teil sind es lauter Medien, in denen das zeitalterübergreifende, menscheitsge-

schichtliche Bedeutungsspektrum »vom Untergange Troja's auf die Zerstörung Missolonghi's«³⁴ angezeigt ist – entsprechend weit gestreut ist die Semantik, in die nun Fausts Werden gestellt ist. Die Medialität seines Daseins überträgt sich gewissermaßen auf all die Sirenen, Nereiden und Tritonen sowie anderen Geister- und Fabelwesen, die ihn umgeben. Sie sind Medien im Wortsinne, Mittler jener undurchdringlichen Bedeutung, die Faust als Allegorie auszeichnet. Dies gilt selbst für Helena und Euphorion, an denen die Rezeption später eine Art deutsch-griechische Wesensliaison meinte exemplifizieren zu können. Auch sie sind jedoch primär Ausdruck des medialen Gespinstes, das Faust umgibt, poetische Medien, von denen am Ende nur die »Aureole« (vor V. 9903) bzw. »Kleid und Schleier« bleiben, nichts »Körperliche/s« (vor V. 9945), semantisch oder existentiell Fassbares.

Fausts Medialitäten

In den Rahmungen von *Faust* verweist Goethe gleich mehrfach auf die Medialitäten seines Weltspiels: Er adressiert die Vermitteltheit seiner Figuren, wenn er in den Versen der *Zueignung* (»Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!«; V. 1) deren biographische und morphologische Entstehung bedenkt und mit dem Begriff der »Gestalt« ein Medium einführt, das um 1800 in Ästhetik und Anthropologie von eminenter Bedeutung gewesen ist. Das »Schwanken« darf man aber wohl im Sinne der erwähnten morphologischen Dynamik lesen: Den Gestalten des Dramas, insbesondere den Hauptfiguren, liegt keine fixe Identität zugrunde, sie sind problematisch und komplex, nicht nur entstehungsgeschichtlich, auch individualsemantisch. Das *Vorspiel auf dem Theater* führt das Drama *Faust* als Bühnenstück in die Meta- als Medialitätsreflexion: Was sind seine Mittel, wie vermittelt es sich in seinen Formen und Inhalten dem Publikum, und was sind dessen Erwartungskonventionen? Dass auch und gerade hier, in der Sphäre des Theaters, das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit in grundsätzlicher Weise verhandelt wird, potenziert das ohnehin beträchtliche Maß an scheinhaft-schillernden Elementen in der Faust-Fabel. Gleichzeitig ist das Wort vom »Ragout«-Charakter (V. 100) zeitgenössischer Theaterproduktion aus dem Munde des Direktors zwar pejorativ gemeint, es liefert aber in metamedialer Hinsicht ein Bild für die Struktur einer zerstreut-fragmentierten Kunstform, die sich medial »in Stücken« (V. 99) übermittelt und schon deshalb Fausts Drang, »die Welt / Im Innersten« (V. 382f.) zu fixieren, verunmöglicht.

Schließlich nach dem biographisch-morphologischen, dem literatur- und kunstsoziologischen der philosophische Kontext: Im *Prolog im Himmel* treffen

die zwei Supermedien schlechthin aufeinander, sozusagen die beiden Mütter aller Medialitäten: Gott und Teufel, das Gute und das Böse. Wenn von den Bedingungen der Möglichkeit der Vermittlung von Sein (als dem Vermittelten) die Rede ist, dann kommt ihnen gewiss eine Hauptrolle zu, als Agenten der dichotomischen Weltordnung machen sie an der Experimentalfigur Faust die Probe aufs Exempel. Nicht nur: Führt das menschliche Streben zu dauerhafter Befriedigung, gar Erlösung, oder ist der Gegenseite zuzustimmen, die jede Erfüllung nihilistisch abstreitet? Sondern auch: Gibt es in der Entäußerung und Vermittlung des Daseins einen Weg, für den Einzelnen wie für das Kollektiv, auf dem das Vermittelnde (Medien – Zeichen, Worte, Erscheinungen etc.) nicht nur ewig in frustrierender Weise auf ein Weiteres verweist, sondern der Einzelne wie das Kollektiv auch medial gesehen, was ihre Erscheinungsweise und ihre Vermitteltheit betrifft, Teile jenes Zusammenhangs werden können, den der Introitus zu *Faust II* utopisch imaginiert als »des bunten Bogens Wechsel-Dauer« (V. 4722)?

Die Antwort auf diese Frage am Ende des zweiten Teils des *Faust* besteht in einer machtvollen Evokation dessen, was Arthur Schopenhauer das »metaphysische Bedürfnis«³⁵ nannte. Es dient dem gesamten 19. Jahrhundert als Fluchtmedium; so auch in den musikalischen Faust-Bearbeitungen von Robert Schumann (*Scenen aus Göthe's Faust*), Arrigo Boito (*Mefistofele*) und Gustav Mahler (*Achte Symphonie*), deren Werke, wie jene Richard Wagners, in eine Ästhetik der Überwältigung durch Liebesmetaphysik münden. Am Ende streben sämtliche dramatische Energien hinauf (»Blicket auf zum Retterblick«; V. 12096), »hinan« (V. 12111) – das letzte Wort der Tragödie eine Bewegungsanweisung, hin zu einem fiktiv-regulativen Ort der Aufhebung und Synthese. Auf diese Weise einem »letzten« Medium überantwortet, fand das erlösungssüchtige 19. Jahrhundert im Schluss der *Faust*-Dichtung sein metaphysisches Bedürfnis nach Ab- und Loslösung von den empirischen Kontingenzen, Verwicklungen und Inkongruenzen gestillt.

Trotzdem ergibt das Erlösungsfinale keine Heldengeschichte. Zwar suggeriert die Raumsemantik eine Steigerung: Der Weg Fausts führt von der Enge des »Kerkerls« (V. 398) der Studierstube zu Beginn zu den Himmelssphären am Ende des zweiten Teils – das Streben allein mithin als *Movens* und *Medium* der Erlösung? Das »Unsterbliche« (vor V. 11934) respektive die »Entelechie«³⁶ und das »Ewig-Weibliche« (V. 12110), die das Erlösungsszenario ermöglichen, sind indes *Agenzien*, die sich der individuellen Zielstrebigkeit entziehen. Ihre Unverfügbarkeit gleicht dem Farbenspiel des Regenbogens. Doch erst der tote Faust kann in diese Medialitäten ewiger Transformation überführt werden.

Anmerkungen

- 1 Sämtliche Zitate aus Goethes *Faust* mit Versangabe in Klammern im Fließtext folgen der Ausgabe Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Bd. 1: *Texte*, Bd. 2: *Kommentare*, hg. von Albrecht Schöne, 4., überarb. Aufl., Frankfurt/Main 1999 (= Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u.a., 40 Bde., Frankfurt/Main 1985–2013, Abt. I, Bd. 7.1/2), hier Bd. 1, V. 242.
- 2 Georg Lukács, »Faust«-Studien, in: ders., *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, 127–207, hier 142f.
- 3 Vgl. Georgia E. Brown, *The Other Black Arts. Doctor Faustus and the Inky Worlds of Printing and Writing*, in: Sarah Munson Deats (Hg.), *Doctor Faustus. A Critical Guide*, London–New York 2010, 140–158; Peter J. Schwartz, »I'll burn my books!« *Faust(s), Magic, Media*, in: Simon Richter, Richard Block (Hg.), *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*, Rochester–New York 2013, 186–214; Nicolas Detering, *Buchdruck*, in: Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer (Hg.), *Faust-Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, Stuttgart 2018, 121–128.
- 4 Vgl. etwa für das Theater: Bernd Mahl, *Goethes »Faust« auf der Bühne (1806–1998). Fragment - Ideologiestück - Spieltext*, Stuttgart–Weimar 1999; für die bildende Kunst: Roger Diederer, Thorsten Valk (Hg.), *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst*, München–London–New York 2018; für die Musik: Emmanuel Reibel, *Faust, la musique au défi du mythe*, Paris 2008.
- 5 Vgl. Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt/Main u.a. 1990.
- 6 Vgl. etwa Carsten Rohde, *Exuberanz der Zeichen. Goethes »Faust« in intermedialen Konstellationen um 1800*, in: Albert Meier, Thorsten Valk (Hg.), *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen - Transformationen - Kombinationen*, Göttingen 2015, 277–296.
- 7 Vgl. allgemein Helmut Schanze, *Faust-Konstellationen. Mythos und Medien*, München 1999.
- 8 Hans-Joachim Kreutzer, *Faust. Mythos und Musik*, München 2003; Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele. »Faust«*, Tübingen 2004.
- 9 Vgl. neuerdings Ulf Otto, *Katoptrisches Theater. Erdgeist & Projektionskunst*, in: Claudia Blank (Hg.), *Faust-Welten. Goethes Drama auf der Bühne*, Leipzig 2018, 161–174; Cornelia Ortlieb, *Medialität und Materialität. Zugänge zum Faust-Stoff*, in: Rohde, Valk, Mayer (Hg.), *Faust-Handbuch*, 33–41 (bes. Abschnitt »Theater, Illusionen«, 33ff).
- 10 Jörg Schönert, *Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft - Medienkulturwissenschaft. Probleme der Wissenschaftsentwicklung*, in: Renate Glaser, Matthias Luserke (Hg.), *Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft. Positionen. Themen. Perspektiven*, Opladen 1996, 192–208, hier 196. Vgl. zur neueren Profilierung des Begriffs ferner Horst Wenzel, *Medialität von Literatur als Problem der Literaturwissenschaft*, in: Ludwig Jäger (Hg.), *Germanistik. Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung. Vorträge des deutschen Germanistentages 1994*, Weinheim 1995, 121–137; Oliver Jahraus, *Was es heißt, Literatur als Medium zu interpretieren? Zur Medialität der Literatur*, in: Alexander Löck, Jan Urbich (Hg.), *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, Berlin–Boston 2010, 189–205; Annette Simonis, *Literarizität und Medialität zwischen den Künsten. Zur Neubestimmung der Funktion des Ästhetischen*

- im Kontext inter- und transmedialer Forschungsinteressen, in: Susanne Knaller, Doris Pichler (Hg.), *Literaturwissenschaft heute. Gegenstand. Positionen. Relevanz*, Göttingen 2013, 57–82; Ernest W. B. Hess-Lüttich, *Medialität der Literatur. Textbegriff. Intertextualität. Intermedialität. Hypertextualität. Digitale Poesie*, in: *Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics*, 39(2016)3/4, 325–348.
- 11 Christopher Marlowe and his Collaborator and Revisers, *Doctor Faustus. A- and B-texts (1604, 1616)*, hg. von David Bevington, Eric Rasmussen, Manchester–New York 1993, 109.
 - 12 Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 4., vollst. überarb. Neuaufl., München 2003, 11.
 - 13 Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main 1990, 1188; Karl-Heinz Huckle, *Figuren der Unruhe. Faustdichtungen*, Tübingen 1992.
 - 14 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1178, 1189.
 - 15 Vgl. auch Wilhelm Volckamp, »Höchstes Exemplar des utopischen Menschen«, *Ernst Bloch und Goethes »Faust«*, in: ders., *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*, Berlin–Boston 2016, 284–295.
 - 16 Dazu auch Kittler, *Aufschreibesysteme*, 11–33; Eckart Goebel, *Faust beschaut die Zeichen. Anmerkungen zum 1. Teil der Tragödie*, in: *Weimarer Beiträge*, 43(1997)2, 271–285. Die vorliegende Studie verdankt beiden zeichentheoretisch und sinnkritisch akzentuierten Deutungen zahlreiche Impulse, supplementiert aber mit der Medialität eine zusätzliche Argumentationsebene.
 - 17 Vgl. das bibliographische Verzeichnis in Carl Kiesewetter, *Faust in der Geschichte und Tradition. Mit besonderer Berücksichtigung des occulturn Phänomenalismus und des mittelalterlichen Zauberwesens*, Leipzig 1893 (Reprint: Hildesheim 1963), 261–315.
 - 18 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, hg. und kommentiert von Erich Trunz, München 1999, 531.
 - 19 Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, 33 Bde., hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, Bd. 7, 355. Auf diesen Bezug hat zuerst Erich Schmidt in seinem Kommentar in der Jubiläums-Ausgabe der Werke Goethes hingewiesen: *Goethes sämtliche Werke*, Bd. 13: *Faust I*, hg. von Erich Schmidt, Stuttgart–Berlin 1903, 290.
 - 20 Herder, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, 356.
 - 21 Vgl. in den *Maximen und Reflexionen*: »Unbedingte Thätigkeit, von welcher Art sie sey, macht zuletzt bankerott« (Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 13, 40).
 - 22 Als eine Abfolge »zeichentheoretischer Irrtümer« liest *Faust I* auch Gabriele Hesse-Belasi, *Signifikationsprozesse in Goethes »Faust«*, *Zweiter Teil. Mythologische Figur und poetisches Verfahren*, Frankfurt/Main u.a. 1992, hier 22.
 - 23 Dazu auch bereits Ulrich Gaier, *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen*, Bd. 3: *Kommentar II*, Stuttgart 1999, 348–361 (»Projektions-Magic im »Gretchendrama«).
 - 24 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1994, 118.
 - 25 Charles Gounod, *Faust. Opéra en cinq actes*, Paris 2006, 13.
 - 26 Ebd., 14.
 - 27 Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main 1988, 20.
 - 28 Vgl. etwa Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Berlin 1943; Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981.
 - 29 Zur Poetik »wiederholter Spiegelungen« im Werk des späten Goethe vgl. Carsten Rohde, *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*, Göttingen 2006, 384–396.

- 30 Vgl. Goethe zu Soret am 17. Februar 1832: »[...] mein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe« (Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 11, 522).
- 31 Ebd., Abt. I, Bd. 24, 349.
- 32 Vgl. Claudia Keller, *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*, Göttingen 2018; dies., *Fausts Vergessen. Farbe und Beweglichkeit als Ästhetik des Lebendigen in der Moderne*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 62(2017)1, 124–155.
- 33 Vgl. einleitend mit weiteren Literaturhinweisen Bernd Blaschke, *Ökonomie*, in: Rohde, Valk, Mayer (Hg.), *Faust-Handbuch*, 544–552, bes. 545f.
- 34 So Goethe im Brief an Wilhelm von Humboldt vom 22.10.1826 (Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 10, 424).
- 35 Vgl. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, textkritisch bearb. und hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt/Main 1994, 206–243 (Kap. 17): »Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen«.
- 36 So die Bezeichnung für die Szenenanweisung »FAUSTENS Unsterbliches tragend« (vor V. 11934) in einem handschriftlichen Entwurf: »Faustens Entelechie heran bringend« (Goethe, *Faust*, Bd. 1, 733).

Florian Krobb

»Das ist ja der reine Wallensteins Tod«

Die Wallenstein-Namen in Fontanes »Cécile« als hermeneutische Indikatoren¹

Cécile (1886) ist einer der großen Frauenromane Fontanes. Das Schicksal der Titelfigur, die die Unbarmherzigkeit gesellschaftlichen Drucks in den Selbstmord treibt, ist nicht nur menschlich anrührend, sondern kann als scharfe Kritik an Moralvorstellungen und Zwängen in einer Gesellschaft gelesen werden, die tiefe innere Gräben durch rigide Konvention überspielt. Ein zweiteiliger Aufbau an den Schauplätzen Thale im Harz, wo in der Atmosphäre der Sommerfrische kleine Transgressionen durchgehen mögen, und dem steiferen Berlin, eine sukzessive Entfaltung der Vorgeschichte Céciles und ihres Mannes St. Arnaud, die sich ihrem jungen Verehrer Gordon-Leslie als »Roman im Roman« enthüllt, und intrikate, schillernd ambivalente Anspielungs- und Motivkomplexe kennzeichnen den Text. Einer dieser Anspielungskomplexe ist den Kommentatoren bisher entgangen: der Verweis auf die Mörder Wallensteins in der Geschichte und in Schillers Wallenstein-Drama, besonders in dessen drittem Teil *Wallensteins Tod*, welchen die Namen des einen und der militärische Rang des anderen männlichen Protagonisten enthalten. Dem Verweiskomplex, den diese Signale öffnen, kommt eine zentrale textstrukturierende und hermeneutische Funktion zu. Den Verästelungen dieses Motivs nachzugehen kann dazu beitragen, die Verankerung des Erzählten in zeitgenössischen Diskursen nachzuzeichnen und das Wissen um Fontanes Strategie der wechselseitigen asymmetrischen, polyvalenten und oft widersprüchlichen Verspiegelung von Fiktion, Geschichtsdiskurs und der (eben im Diskurs konstruierten) Geschichte selbst um ein signifikantes Detail zu erweitern.

I.

Dass nicht in erster Linie die Titelfigur, sondern ihr Umwerber Gordon die Schlüsselgestalt von Fontanes Roman *Cécile* sei, vielleicht sogar dessen »secret protagonist«,² ist verschiedentlich festgestellt worden. Die sehr allgemeine Anlehnung dieser Figur an die Biographie Werner von Siemens' und die speziellere Anlehnung in Namensgebung und beruflicher Tätigkeit an Wilhelm Siemens'

Schwager Lewis Gordon, Partner in der englischen Kabelfabrik Newall & Co., verankern die Romanfigur Gordon konkret im Kontext der technischen und medialen Moderne.³ Dass Gordon in Fontanes Romanwerk eine herausragende Stellung einnimmt, erweist auch die Feststellung, dass sich Fontane »wie sonst selten in seinen Romanen [...] bei Gordon ständig des inneren Monolog« bedient und auf diese Weise »die Problematisierung der Perspektive des Beobachters und das Hereinspielen seines Vorurteils« betreibt.⁴ Gordon dominiert das Blickregime der Narration; der »Standort hinter Gordon«⁵ impliziert dann aber auch einen Standort der Leser hinter seinem Namen – und eine Teilnahme an allen Irritationen, Assoziationen und Kontextualisierungen, zu denen das reiche Potential dieses Namens Anlass gibt.

Angesichts solcher Aufmerksamkeitskonzentration erscheint es bemerkenswert, dass der Bedeutung der literarischen Anspielung, die sein Name enthält, und die mit einer Fanfare schon in einem frühen Stadium der Erzählung entschlüsselt wird, anscheinend bisher noch nicht eingehend nachgegangen worden ist. Diese Entschlüsselung überschattet den Fortgang der Handlung, das heißt ihre Positionierung am Handlungsbeginn fordert dazu auf, weitere Informationen zu ihr in Beziehung zu setzen, in ihrem Lichte zu deuten, in ein dadurch vorgegebenes Raster einzuordnen. Diese Entschlüsselung begreift ausdrücklich weitere Figuren mit ein, sie unterlegt dem Figurenensemble des Romans eine Vergleichs- und Bezugsfolie, indem sie den fiktiven Gordon in einem Zirkel von Vorbildern und deren Präexistenz sowohl in der Geschichte als auch in der Historie (will heißen der verschriftlichten, überlieferten, [re-]konstruierten Geschichte) verortet. Die Namensallusion weist mithin eine handlungsimmanente Dimension auf, welche die Figurenkonstellation betrifft, und eine extra-textuelle historische Dimension, welche ihren Aufschlusswert für (zeit-)geschichtliche und politische Problemlagen betrifft.

Namen bei Fontane sind eine »zeichenhafte Ausdrucksform, die keine Festlegung fordert, sondern auf das ergänzende Verständnis der Leser vertraut«.⁶ Etwas Vages wohnt bei aller Pointiertheit der Entschlüsselung auch der hier zur Rede stehenden Semantisierung durch Inbeziehungsetzung zu historischen und literarischen Namensträgern inne, denn sie gibt den Durchblick auf verschiedene Stufen der Vorprägung frei und darüber hinaus auf einen zeitgenössischen Diskurs um die betreffenden Personen. Die Wallenstein-Assoziation in *Cécile* ist explizit und demonstrativ ausgestellt, dies unterscheidet sie von anderen Namensassoziationen, Bezügen und Analogisierungen im Text, die meist nicht so unmittelbar offensichtlich sind.⁷ Der Entschlüsselung von Gordons Namen kommt Motto-Charakter zu. »Gordon-Leslie! [...] Das ist ja der reine Wallensteins Tod«,⁸ staunen zwei Berliner Touristen bei Durchsicht des Hotel-Gästebuchs.

Während das Motiv für lange Strecken nicht explizit weiterverfolgt wird, entfaltet es doch durchgehend eine subkutane Wirkung, denn die Leser sind ständig aufgefordert, das jeweilige Geschehen und Verhalten von Beteiligten auf die so vehement nahegelegte Referenzfolie von Schillers Drama zu projizieren, mit dieser abzugleichen und aus dieser Aufschlüsse zum Verständnis des Gegenwärtigen zu gewinnen. Die explizite Wiederaufnahme des Motivs erfolgt dann allerdings erst, aber wieder mit Aplomb, in der großen Bankettszene in Céciles Berliner Wohnung, in welcher die politischen Kontexte und Implikationen der fiktiven Biographien in den Vordergrund treten. Dadurch erhält die Namensgebung noch eine weitere Signifikanz; sie wird zum Vehikel, individuelles Schicksal als Teilmenge umfassenderer kultureller und politischer deutscher Befindlichkeiten auszustellen.

Und schließlich gibt es eine strukturierende, tektonische Funktion: Nicht nur bilden die beiden expliziten Thematisierungen des Namens Schlüsselstellen im Zentrum der beiden Handlungsteile; auch das Wiederauftauchen der ursprünglichen Sprecher am Beginn des 18. Kapitels, der »Entschlüsseler« des Namens und Fährtenleger für die Interpretation, eigentlich Nebenfiguren mit ansonsten eher staffagehaftem Auftreten, hat Signal- und Scharnierfunktion, überführen sie doch das Bedeutungsmuster des ersten in den zweiten Handlungsteil und inaugrieren so gleichsam dessen unheilverheißende Qualität. Eine zufällige Begegnung mit den Berlinern in dem »Glaspavillon« (311) eines Hotels kurz nach Gordons Rückkunft in Berlin treibt diesen Motivkomplex weiter, untermischt mit einem eigentümlichen Element von Befangenheit, Berührungsangst und Konvention, das die Charakterisierung der Sprecher auf ihre gesamte gesellschaftliche Gruppe ausdehnt – den Namensträger gleichzeitig auf die andere Seite einer schwammigen (gläsernen) Grenzziehung festlegt:

[...] er würde sicherlich nicht versäumt haben, sie zu begrüßen, wenn sie nicht in Begleitung ihrer Damen gewesen wären, die, nachdem ihnen ganz ersichtlich Gordons Name zugetuschelt worden war, sofort Anstandsgesichter aufsetzten und jeden Versuch ihrer Ehemänner zur Fortführung einer unbefangenen oder gar heiter ungenierten Unterhaltung energisch ablehnten. In dieser erkünstelten Würde verharrten sie denn auch bis zuletzt und brachen [...] unter entsprechender Pomphaftigkeit auf. (253)

Worauf sich die Reaktion der bürgerlichen »Damen« kapriziert, ob die Distanz Gordon als Adligem, als Ausländer, als Verehrer einer verheirateten Frau oder vielleicht gar den St. Arnauds gilt, warum diese Skepsis mit »Würde« und »Pomphaftigkeit« inszeniert wird, ist nicht ganz ersichtlich. Es bleibt der Eindruck tiefer Verunsicherung, zerstörter Gemeinschaft (sinnfällig in der verweigerten Kommunikation) und eines vollständig fehlenden kollektiven, übergreifenden sozialen

Selbstverständnisses. Unbemerkt kündigt die Formulierung den Umschlag von Gordons Verhalten gegenüber Cécile weg vom ›Heiter-Ungenierten‹ in dessen Gegenteil an. Die Forderung St. Arnauds zum Duell jedenfalls erreicht Gordon dann signifikanter Weise ebenfalls in dem nur diese beiden Male als Schauplatz verwendeten »Glaspavillon des Hotels« (311) – eine ungebrochene Motivkette erstreckt sich mithin von der Namensidentifikation bis zur Katastrophe.

Fontane übergibt die Rolle, die Namen und militärischen Ränge der beiden Betroffenen aus der Literaturgeschichte herzuleiten, mit den beiden Berliner Touristen an zwei ans Karikaturenhafte grenzende Figuren, die in burschikosem Rennomiergehabe ihren Fund im Fremdenbuch kommentieren:

»Ah, hier. Das ist er: Gordon-Leslie, Zivilingenieur.«
»Gordon-Leslie!« wiederholte der andere. »Das ist ja der reine Wallensteins Tod.«
»Wahrhaftig, fehlt bloß noch Oberst Buttler.«
»Na höre, der alte ...«
»Meinst du?«
»Freilich mein' ich. Sieh dir'n mal an. Wenn der erst anfängt ...«
»Hör, das wär' famos; da könnt man am Ende noch was erleben.« (156)

Mit dem ›Alten‹ ist natürlich Céciles Ehemann Pierre von St. Arnaud gemeint, der sowohl erheblich älter ist als seine Gattin und die Urlaubsbekanntschaft Gordon als auch, obgleich abgedankt, in dem genannten militärischen Rang steht. Ein dichtes Netz an Erwähnungen, das sich wie so oft bei Fontane erst von seinem Ziel her erschließt, hatte diesem Punkt vorgearbeitet. Von Anfang an hatte die Erzählung Aufmerksamkeit auf den militärischen Rang des »Herrn Obersten« gelenkt, so über die »beharrlichle« Wiederholung des militärischen Titels seitens seines Dieners (»ein Wort, das er beständig wiederholte«). Im gleichen Zusammenhang werden Charakterzüge wie Unentschiedenheit angedeutet – wenn St. Arnaud im Zugabteil als »das Fenster mehrfach öffnend und schließend« gezeigt wird –, die umgehend in eine verwirrende Beziehung zu den über die Wallenstein-Anspielung transportierten Assoziationen geraten (alle Zitate 141).⁹ Umgekehrt ist bei Schiller Oberst Buttler als älterer Offizier gekennzeichnet, ja sein Alter ist Bestandteil der Charakterisierung der Dramenfigur und gewichtiges Motiv für das Verständnis des Stücks.¹⁰

Obgleich die beiden ehemaligen Offiziere in dem zentralen Dreiecksverhältnis der Personenkonstellation zu Gegenspielern werden, die sich am Ende der Handlung als Duellanten gegenüberstehen, sind sie also zunächst über ihre Namen und Titel, sodann über weitere Motive wie ihre Spielleidenschaft und die nichtdeutsche Herkunft ihrer Namen,¹¹ und dann eben ganz entschieden über eine zentrale literarische Allusion zusammengebunden. Da sich allerdings schon

bald ein – weitgehend einstweilig in konventionellen Bahnen entfaltendes und in der Ausnahmesituation der Sommerfrische nur wenig frivol erscheinendes – Konkurrenzverhältnis der beiden Männer andeutet, geraten gerade durch die Namensanalogie mit den oszillierenden Namensbedeutungen die Bewertungen der Beteiligten ins Schwanken. Die Gemeinsamkeit der über die Namensanalogie Bezeichneten kontrastiert mit der Rivalität der beiden Romanfiguren um die Gunst der Titelheldin. Dieser Anspielungsbereich wirft entscheidende epistemologische Fragen auf, die sich aus alternativen Verständnismöglichkeiten und Inkongruenzen zwischen der Verständnisfolie – der Rolle der Trias in Schillers *Wallenstein* und in der Geschichte – und der Aktualisierung in Fontanes Roman ergeben: Dass die Gleichung, das passgenaue Abbilden der Namen auf die Gestalten, überhaupt nicht aufzugehen scheint, genau diese Erkenntnis setzt kombinatorische und spekulative Kapazitäten frei und lenkt das Augenmerk der Leser auf verschiedene Verständnispotentiale dieses semantischen Komplexes. Die epistemologische Problematik (die Reibung zwischen Signifikant und Signifikat) betrifft sowohl den Inhalt wie das Verfahren der Erschließung von Bedeutung durch Zuordnung – vorgeführt anlässlich von Namen, die eine Aufforderung implizieren, sie als Etikette oder Signifikanten zu lesen, die jedoch durch Mehrfachkodierung oder Überdetermination Auflösung verweigern.¹² Leser werden dadurch – da Fontane ja keine Kongruenz, Schlüssigkeit oder Passgenauigkeit verspricht und alle Erwähnungen strikt in wörtlicher Rede vorkommen – nicht so sehr in die Irre geführt als vielmehr ratlos zurückgelassen, besonders wenn man die Anspielung als Wegweiser zu einer literarischen Präfiguration zu benutzen versucht,¹³ bis sich zum Schluss eine gewisse Zuordnungsplausibilität einstellt.

Ausdrücklich ist mit dem Titel des dritten Teils der Trilogie, *Wallensteins Tod*, Schiller als Vermittler des Wallenstein-Stoffes an breite Bevölkerungsgruppen im Deutschland des 19. Jahrhunderts aufgerufen. Es wird hier auf kollektives Wissen rekurriert, das sich allerdings auch schon von der Matrix Schiller verselbständigt hat, denn die Dreiheit, die durch die Äußerung der Berliner aufgerufen wird, hat in Schillers Drama keinen Eingang gefunden. Die Namenstrias der Wallenstein-Mörder ist nicht Bestandteil eines *spezifischen* literarischen Wissens, sondern eines *vagen* kulturellen Wissens, das, durch Schillers Drama beflügelt, als Allgemeingut des gesamten 19. Jahrhunderts gelten muss – was Fontanes Kronzeugen ja bestätigen. Während die Geschichtsschreibung unmittelbar von den Ereignissen an, also zum Zeitpunkt des Verfassens von *Cécile* seit über 250 Jahren, eine Personentrias als Verantwortliche für die Ermordung Wallensteins kennt und abwechselnd als Anführer privilegiert, treten bei Schiller nur Walter Buttler und John Gordon auf; Walter Leslie, Pate des zweiten Namensbestand-

teils der Fontane'schen Figur, braucht Schiller für seine dramatischen Zwecke nicht. Damit gießt Fontane nicht nur Spott über die Bildung der beiden – auch sonst als eher grobschlächtige Philister belächten – Berliner, sondern richtet gezielt den Blick über das benannte Drama hinaus auf eine historische Epoche und eine Problemkonstellation, die über den Namen Wallenstein, das Faktum seiner Ausschaltung sowie über den Tatbestand des Konfessionskriegs aufgerufen ist.

Da in Schillers *Wallenstein*, darin den geschichtlichen Tatsachen folgend, die kaiserlichen Söldner gemeinsame Sache gegen ihren eigenen Oberkommandierenden Wallenstein machen, hat die Assoziation der Berliner Touristen auf der Ebene der Figurenkonstellation, auf der sich St. Arnaud und Gordon sehr bald als Rivalen herausstellen, zunächst kontrapunktische Funktion. Politisch dient sie allerdings der Affirmation, wie eine spätere Einlassung über den schottischen Namen Gordons andeutet: Die Ermordung Wallensteins kann in eine historische Kontinuitäts- und Kausalkette eingeordnet werden, die ein preußisches und protestantisches Deutschland hervorbrachte, wie es in der großen Diner-Szene thematisiert wird, in der die Namensdiskussion wieder auflebt. Hier entschärft der Gastgeber St. Arnaud eine brenzlige Situation im Tischgespräch durch Kommentierung des Namens seines Gastes über den Verweis auf Schiller – eine auffallende Analogie zur ersten derartigen Stelle:

[...] die Gordons [gehören] seit dem Dreißigjährigen Kriege, jedenfalls aber seit dem Schillerschen »Wallenstein« uns als unser eigenstes Eigentum an [...]. Oberst Gordon, Kommandant von Eger, zähle zu den besten Figuren im ganzen Stück, und er glaube sagen zu können, die Tugenden desselben fänden sich in dem neuen Freunde des Hauses vereinigt. (273)

Für diese zweite Erwähnung gelten ähnliche Erwägungen wie für die erste: Der Sprecher verrät literarisches Halbwissen (Gordons Rolle und dessen »Tugenden« sind bei Schiller keineswegs so prononciert herausgearbeitet, dass sie das emphatische Urteil rechtfertigten); im Handlungszusammenhang – Gordons Werben um Cécile ist nunmehr als Handlungsmovens nachdrücklich etabliert – erscheint die Äußerung kontradiktorisch und damit wie die erste Erwähnung ominös. Hier fällt für die Figurenkonstellation auf, dass nicht von dritter Partei, sondern von der Analogiefigur zu Schillers Rädelsführer, St. Arnaud, das Lob des Rivalen gesungen wird. Im Augenblick der Beschwörung einer Allianz zwischen den beiden Postfigurationen der Wallenstein-Attentäter nimmt die Dynamik zu tödlicher Gegnerschaft Fahrt auf. In der Tat eilt die Handlung von hier sehr schnell auf den tragischen Höhepunkt zu, das Duell zwischen den beiden und den Freitod der Titelheldin. Da der Selbstmord Céciles durch dieses erneute Duell um ihre Ehre verursacht ist, enthüllt sich über diesen Handlungsausgang

die Symmetrie, genauer: der Fluchtpunkt der ursprünglich so verwirrend schillernden Namensentschlüsselung mit und über Schiller: Beider Funktion als *gemeinsame* Verursacher einer Tötung tritt jetzt über alle Rivalität hinaus ins Zentrum der Bedeutungstextur. Cécile wird in dieser Analogisierung mit dem literarisch-historischen Figurenensemble dann zur Postfiguration des Opfers in Geschichte, Geschichtsschreibung und Drama: Wallenstein.

Diese retrospektive Bedeutungszuschreibung hat weitreichende Konsequenzen für das Verständnis des Romans, denn wie Wallenstein im 19. Jahrhundert zu einer Identifikationsfigur für verschiedene politische Orientierungen wurde, sein Ort im Kräftespiel des Konfessionalismus zum Inbegriff eines umkämpften Dritten oder Liminalen avancierte, so erscheint Céciles Tod nunmehr nicht allein eine private, moralische und gesellschaftliche Tragödie, sondern deutet eine historisch bedingte und gewachsene politische Dimension dieser Figur und ihres Schicksals an. Während die erste Namensszene isoliert steht und aus dem Gesichtsfeld der Fokalisierer herausgetrennt ist, gewinnt die zweite besonders durch den Gesprächskontext Signifikanz, welcher die Koordinaten für Céciles Stellung in einem politisch-historischen Raster absteckt. Die zweite Erwähnung wirft mithin nicht nur Licht auf den Sprecher und den Besprochenen, sondern auch auf die Hörer, den historischen Moment und das Thema der Unterhaltung, nämlich Kulturkampf und innere Einheit im neugegründeten deutschen Kaiserstaat unter preußischer Führung.

II.

Man muss davon ausgehen, dass die Verständnisvoraussetzungen zu Fontanes Zeit ungleich breiter und tiefer waren als heute, das kulturelle Wissen zu Schillers *Wallenstein* und zum historischen Wallenstein-Komplex (und in vielschichtiger Vermittlung beide Bereiche kombiniert) ungleich dichter – nicht nur weil Schillers *Wallenstein* zum allgemeinen Bildungsgut gehörte (das Reservoir an geflügelten Worten – etwa: »Was ist der langen Rede kurzer Sinn?«, »Spät kommt Ihr, doch Ihr kommt«, »daran erkenn' ich meine Pappenheimer« und andere – legt beredtes Zeugnis davon ab), sondern besonders, weil sich im gesamten 19. Jahrhundert und darüber hinaus ein intensiver, kontroverser und breitenwirksamer erinnerungspolitischer nationaler und landsmannschaftlich-konfessioneller Diskurs an den »Fall Wallenstein« anlagerte, der von Schillers dramatischer Aufbereitung des Stoffes überschattet blieb, die der Debatte immer neue Motti und Stichwörter lieferte. Dieser Diskurs ist kaum genau zu rekonstruieren und in seiner prägenden Kraft nachzuvollziehen, doch kann gerade für die Jahre um die Reichsgründung eine rege öffentliche Beschäftigung

mit Wallenstein verzeichnet werden, welche eine spontane und unmittelbare Entschlüsselung von Fontanes Signalen begünstigte.

Die »Wallensteinfrage« war »eines der beherrschenden Themen der deutschsprachigen Historiographie des 19. Jahrhunderts«,¹⁴ zu dem nach einer durchaus plausiblen Schätzung bis 1910 bereits etwa 2500 Beiträge vorlagen. Selbst ein flüchtiger Blick in den Katalog einer großen Bibliothek (etwa der Berliner Staatsbibliothek) belehrt darüber, dass in den 1870er und 1880er Jahren im Durchschnitt etwa fünf monographische Beiträge jährlich zu Wallenstein erschienen, einschließlich Aufbereitungen »für die Jugend«, Quelleneditionen, Neubewertungen und Darstellungen aus den unterschiedlichsten politischen und landsmannschaftlichen Richtungen, offener Briefe und Polemiken. Dazu gesellen sich stetige Neuausgaben des Schiller'schen Werkes sowie Auslegungen desselben. Und schließlich sind dann noch die Beiträge zum Dreißigjährigen Krieg insgesamt als Faktoren in der Herausbildung eines allgemeinen Wissenssubstrats zu berücksichtigen. Unter den historiographischen Beiträgen und den Quellenausgaben befinden sich gerade in den 25 Jahren vor Fontanes Roman zahlreiche, die als Meilensteine der Wallenstein-Forschung gelten müssen und die historische Kontroversen in die Diskurse der Nationwerdung transportierten. Dazu gehören zum Beispiel Friedrich von Hurter: *Wallenstein's vier letzte Lebensjahre* (1862), Beda Dudik (Hg.): *Waldsteins Korrespondenz. Eine Nachlese aus dem Kriegs-Archiv in Wien* (1865),¹⁵ Hermann Hallwich (Hg.): *Wallenstein's Ende. Ungedruckte Briefe und Akten* (1879), Vincenz Prökl: *Waldstein. Herzogs von Friedland letzte Lebensjahre und Tod in Eger* (1876), Edmund Schebek: *Die Lösung der Wallensteinfrage* (1881), Karl Eugen Hermann Mueller: *Das Ende Wallensteins* (1882), besonders aber Leopold von Ranke's *Geschichte Wallensteins* (1869), die 1870 bereits in die zweite, 1880 dann in die vierte Auflage ging und den Versuch einer staatstragenden Synthese darstellt, das heißt ein Verständnis des Stoffes präsentierte, das Extrempositionen von habsburgisch-großdeutscher und protestantisch-kleindeutscher Seite zu entschärfen und den »Falk« aus dem Parteienstreit (zu dem dazu noch die böhmische Geschichtsschreibung eine zusätzliche Dimension hinzufügte) herauszuhalten bemüht war.¹⁶

Der Diskussion des Falles Wallenstein kommt recht eigentlich der Rang einer Stellvertreter-Auseinandersetzung im Vorfeld der Reichseinigung (einschließlich Vormärz und 1848er Revolution) und dann auch während der Konstitutionsphase des Deutschen Reiches zu, als die Modalitäten des Zusammenkommens des Heterogenen erprobt wurden (Stichwort Kulturkampf, der sich ja an Falllinien orientierte, die bereits in dem Wallenstein-Komplex hervortraten, denkt man an die Jesuiten-Schelte schon der frühen anti-habsburgischen Flugschriften, den Universalitätsanspruch der Gegenseite und die weitere Behandlung des Falles

bis über das 19. Jahrhundert hinaus, die diese Kontroverse mit denselben Argumenten und Sichtweisen retrospektiv fortsetzte).¹⁷ Je nach Standpunkt variiert die Einschätzung Wallensteins und folgerichtig seiner Mörder, wobei innerhalb des kaiserlich-loyalistischen Lagers weitere signifikante Nuancen in der Bewertung der Trias zu finden sind, als zwar moralisch und rechtlich gerechtfertigt, aber dennoch eigenmächtig Handelnde oder alternativ als obrigkeitstreu strikt dem kaiserlichen Gebot Folgende.¹⁸

Jedes Evozieren von Wallenstein ist mithin mit Ambivalenz behaftet, und gleiches gilt für alle Verweise auf seine Mörder. So mächtig der semantische Resonanzraum Wallenstein und Wallensteins Tod auch war, so widersprüchlich und orientierungsverweigernd blieb er – und besonders in komplex komponierten Dekodierungsumfeldern wie in *Cécile*. Die Intensität der öffentlichen Debatte verstärkte das Gefühl der Relevanz dieser Folie, aber auch die Verlegenheit oder Verwirrung, die Schiller schon in der *Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs* (1792) auf den Punkt gebracht hatte: »Tiefes Geheimnis umhüllt dieses schwarze Komplott.«¹⁹ Die Interpretationsunklarheiten der historischen Sachlage, Ursache für widersprüchliche und unschlüssige Inanspruchnahmen, korrespondieren mit den Zuordnungswirrnissen bei Fontane. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Wallenstein-Komplex grundlegend etwa von der Verehrung Gustav Adolfs als Ikone eines protestantischen Deutschlands, als Schirmherr für ein auf Reformation und preußischem Primat fußendes preußisches Selbstverständnis und nationales Ethos. Auch brachte der Tod des Schwedenkönigs gemeinhin keine Deutungskontroversen hervor; aus seiner zu frühen Abberufung ließ sich im Gegenteil eine klare Aufforderung an die Gegenwart ableiten, sein Vermächtnis zu erfüllen.²⁰ Das Wallenstein-Vermächtnis – und das seiner Gegner – ließ dagegen krass gegensätzliche Beauftragungs-Ableitungen zu, die sich in eine Skala zwischen Homogenität und Diversität einordnen lassen können.

Das Gesprächsthema der Dinner-Szene bei Fontane, der Kulturkampf, verweist auf genau die Konstellation, in deren Kontext Wallenstein von seinen Lebzeiten bis zur Gegenwart des Romans diskutiert wurde: Die so markig verkündete Parole, »Nach Canossa gehen wir nicht!« (270), die den Auslöser für das hier in Rede stehende Gesprächssegment liefert, umreißt die konfessionelle Problematik, den konfessionellen Riss, welcher dem gewaltigen militärischen Konflikt des 17. Jahrhunderts unterlag und der in der Etablierungszeit des neugegründeten Reiches als Kulturkampf Wiederauferstehung feierte. Als Grundzug dieser Tischgesprächskontroverse zwischen dem kulturkämpferisch-liberalen und dem preußisch-loyalistischen Hausgast ist zutreffend herausgearbeitet worden, dass hier zwar »zwei konträre Meinungen einander gegenüber [stehen], ohne daß eine Entscheidung fällt«, dass aber als gemeinsamer Ausgangspunkt die

stillschweigende Anerkennung des »Protestantismus gewissermaßen [als] Reichsgründungsreligion« affirmiert werde.²¹ In der Tat, bei aller Vehemenz erscheinen die Unterschiede zwischen Hedemeyers und General Rossows Positionen doch nur marginal. Geheimrat Hedemeyer erklärt »unsere protestantische Freiheit, die Freiheit der Geister« zur »größten Lebensfrage des Staates«; General Rossow bestätigt diese Prämisse, um dann Armee und alten Adel zu Garanten eben dieses Preußentums auszurufen: »Wir können in die Kirche gehen und *nicht* in die Kirche gehen und jeder auf seine Façon selig werden« (270; 271). In die falsche Kirche zu gehen – diese Option ist in dieser Vision augenscheinlich nicht vorgesehen.

Der Streit um einen genau definierten, allseits für relevant erachteten Gegenstand kann als Manifestation eines geteilten Identitäts-Substrates gelten; die interne Auseinandersetzung schafft unter anderem deshalb ein Wir-Gefühl, als nicht Einverständnis, sondern Anteilnahme am gemeinsamen Anliegen zum Kitt gerät. Die Redner setzen sich in die Position von Subjekten, die ein gemeinsames Objekt designieren. Ihre Kontroverse erscheint ja denn auch tatsächlich als Ritual, als Inszenierung (»Renommistereien« [273]) für ein Publikum: »Die Baronin war hingerissen und steigerte sich bis zu Kußhändchen« (270). Der Katholizismus, der das Objekt der Selbstvergewisserungs- und Abgrenzungsrituale der Kontrahenten (wie des Kollektivs, für das sie stehen: Preußen) ist, sitzt als Teil von Céciles Vergangenheit allerdings tatsächlich mit am Tisch. In dieser Hinsicht erhält die aktuelle Diskussion durch den Wallenstein-Verweis einen historischen Resonanzraum, welcher das Gegenwärtige sowohl unterfüttert als auch konterkariert – konterkariert, weil St. Arnaud um sich »der Situation zu bemächtigen« (273) direkt nach dem Crescendo der Ausgrenzung (»Was uns heutzutage fehlt und was wir brauchen wie das liebe Brot, das sind alte Familien und alte Namen aus den Stammprovinzen. Aber nicht Fremde ...« [272]) mit Gordon aus *Wallensteins Tod* einen fremden Söldner in Erinnerung ruft, der instrumentell in einem Akt ultimativer Ausgrenzung war; sarkastisch travestiert auch, weil wie bei Schiller und in der Geschichte das Attentat in Eger auf eine Treueversicherung in Pilsen folgt, so wie hier die Katastrophe unmittelbar auf den Freundschaftstoast.

Unterfüttert allerdings in mehrfacher Hinsicht, denn die in St. Arnauds ungeschickter Intervention erfolgte Wiederaufnahme des Wallenstein-Motivs in genau diesem Kontext lenkt den Blick auf signifikante Berührungspunkte zwischen den Ebenen. Semantische Linien führen sowohl zum exemplarischen Schauplatz der Kontroverse wie zur zentralen historischen Referenzfigur. Eine chiasmische Analogie ist von besonderer Signifikanz: Wallenstein und Cécile sind Konvertiten (in umgekehrter Richtung), die durch diesen Akt ihre Loyalität mit

den jeweils normativen Kräften ihrer Zeit demonstrieren wollten, bei Wallenstein wohl eher auf politischer Ebene, als Loyalität zum Kaiserhaus und zum Reichsgedanken, bei Cécile primär sozial und kulturell akzentuiert, als Versuch des Einfügens in die preußisch-protestantische Gesellschaft und Anpassung an deren Moralvorstellungen, gegen die sie sich, noch als Katholikin, vergangen hat. Beider Bemühungen sind nicht von Erfolg gekrönt, und bei beiden ist ein Generalverdacht der Unzuverlässigkeit Inhalt der Anfeindungen ihrer Umwelt und so Mitschuld an ihrem Schicksal, an ihrer Anfeindung. Beiden scheint ihre Zwischenstellung zum Verhängnis zu werden – oder vielmehr die Zweifel, die Zuschreibungen, die Fluidität als Vermächtnis. Als Überwechsler verkörpern der Herzog von Friedland wie Cécile ein Dazwischen, das bei ersterem durch seinen so erfolgreichen Kaiserdienst, bei letzterer durch die stabilisierende Ehe mit St. Arnaud in die Latenz ausgeblendet scheint, in Krisensituationen jedoch akut aufbricht, wenn ein fragiles Gleichgewicht gestört ist, wie 1634 durch Wallensteins angebliche Kontaktaufnahme mit Sachsen und seine angeblichen Planungen für eine dritte Kraft, wie im Roman durch das Auftreten Gordons. Jedenfalls lassen sich die Parallelen zwischen Wallenstein und Cécile auf einen klaren Nenner bringen: Dies sind Personen mit zweifelhaften, schwankenden Affiliationen, Personen, die Verdacht auf sich ziehen.

Räumlich manifestiert sich diese prekär-limale Situation bei beiden durch Assoziation mit dem Schauplatz von konfessionellen Überlappungen und Überlagerungen: Schlesien, wo Cécile herkommt und wo Wallenstein sein Herzogtum Sagan erwarb. Schlesien wird (wie das Rheinland) bei Fontane immer wieder als Ort der Überschneidung katholischer und protestantischer kultureller Ausrichtung bemüht (so im *Stechlin*). In *Cécile* schiebt sich dieses Signal als Schlüssel der Identitätsproblematik in den Vordergrund.²² Für die Figur Cécile verstärkt das Motiv moralischer Zweideutigkeit und (nicht sehr prominent ausgestaltet) etwaiger polnischer Herkunft der Familie (»Woronesch von Zacha, in deren bloßem Namen schon [...] eine ganze slawische Welt harmonisch zusammenklingt« [279]) den Befund. Schlesien ist der Brennpunkt von Kulturkämpfen *innerhalb* Preußens, nicht zwischen etwa Preußen und Bayern, Preußen und Österreich, Reich und Kurie. Aber Schlesien liegt auch geographisch und politisch zwischen Preußen und Österreich. Als Grenzphänomen fungiert Schlesien weiterhin in Hinsicht auf die Lage zwischen deutschem und slawischem Kulturbereich, insbesondere als Sphäre, wo Katholizismus und Protestantismus, Ancien Régime und Modernisierung (das absolutistisch anmutende Gebaren des Fürsten versus die Industrialisierung auf den Gütern der Hohenlohes, in deren Dienst Céciles Vater steht, in dessen Namen auch die »Zeche« mitklingt) überlappen – und miteinander kollidieren. Cécile ist das Produkt genau dieser Kollision, und

die Bewältigung des Konfliktbeladenen durch Konversion und Heirat hat die beabsichtigte Klärung des Unstimmigen nicht erreicht.

Fontanes Figuren wie seinen zeitgenössischen Lesern war klar, dass sich die konfessionelle Konstellation des Kaiserreiches zurückverfolgen ließ über die protestantisch-preußische versus katholisch-österreichische oder kleindeutsche versus großdeutsche Reichseinigungsentscheidung und die innerpreußischen Konflikte wie den Katholizismusstreit der 1830er Jahre, über die Schlesischen Kriege als Wettbewerb um die seit der Reformation im Fadenkreuz konfessionellen Ringens stehende Grenz- und Zwischenregion Schlesien bis zum Dreißigjährigen Krieg, wobei die Ausschaltung Wallensteins als Weichenstellung in der Herausbildung und Ermöglichung des Jetztzustandes gelten musste. Das Thema des Konfessionalismus als Inbegriff deutscher Befindlichkeit verknüpft also die Gesamtlage innerhalb des Heiligen Römischen Reiches zur Zeit des Dreißigjährigen Kriegs mit einem der Kennzeichen des inneren Zustandes im Deutschen Reich in den 1870er Jahren, der sich in der preußisch-deutschen Hauptstadt Berlin mit besonderer Vehemenz äußert. Konfessionelle Spaltung ist Signifikant der bisher nicht abgeschlossenen inneren, mentalen, identitären Einigung Deutschlands, Symptom für Orientierungsdivergenzen, Loyalitätsunsicherheiten, unterschiedliche Prägungen, Wertesysteme, Formen des gesellschaftlichen Miteinanders – und augenscheinlich auch für moralische Divergenzen zwischen sittenstrengem Protestantismus und laxerem, vergebensbereiterem, der innerweltlichen Sündhaftigkeit zugunsten einer anderweltlichen Aufrechnung gegenüber entgegenkommenderem Katholizismus. Diese Problematik erstreckt sich auch auf die Frage des Primats von weltlichen oder geistlichen Orientierungsvorgaben für die individuelle Lebensausrichtung wie für das Selbstverständnis der Gesellschaft im neugegründeten Staat – wobei auch hier eine Scheindichotomie aufgemacht wird, insofern ja Protestantismus wie Katholizismus metaphysisch begründet sind und ihre moralischen Prinzipien (wenn auch nicht die religiöse Praxis, die der einen Konfession die Beichtmöglichkeit zugesteht, der anderen Gesinnungseinheit auferlegt) aus geoffenbarten Gesetzen ableiten.

Apropos Scheindichotomie: Die verbreitete Annahme einer kontrastiven, binären Raumordnung in *Cécile* wie in anderen Texten Fontanes²³ muss im Lichte dieser Aufschlüsselung des Wallenstein-Anspielungsraumes modifiziert werden, denn Schlesien als Ausgangspunkt und Endpunkt von Céciles Biographie weicht die Binarität von Harz und Berlin, von Überseeischem und Heimischem auf, ergänzt und überlagert die Schauplätze der erzählten Zeit durch einen vorgelagerten Bedeutungsraum, der sich über die Namensanspielung auf Wallenstein in eine historische Tiefe öffnet, deren Unabgeschlossenheit und ständiges Bedeutungsgenerierungspotential der Roman vorführt. Ebenso erscheint die

Einschätzung voreilig, dass literarische und bildkünstlerische Analogien »den Konstruktcharakter und die Künstlichkeit der Rollenbilder« illustrierten, »in denen Cécile als lebendige, individuelle Persönlichkeit nicht aufgehen kann.«²⁴ Die Bewegung erfolgt eher in umgekehrter Richtung: Im Lichte der hier vorgetragenen Interpretation ist Cécile ja überhaupt nur in zweiter Linie als »lebendige, individuelle Persönlichkeit« angelegt, sondern vorrangig als literarische Allegorie für eine bestimmte Befindlichkeit in sozialen und historischen Koordinaten, genauer als fiktive Konkretisierung historisch-politischer Konfliktszenarien sowie als Emblem der Langlebigkeit und historischen Prägekraft von basalen Konstellationen wie der von Norm und Abweichung, Anpassung und Exklusion sowie des Scheiterns von Ausgleich, Brückenschlag oder Beruhigung des Eruptiven auf politischer (Wallenstein) wie persönlicher (Cécile) Ebene.

III.

Welche Schlussfolgerungen ermöglicht nun die Analogisierung Leslie-Gordons und St. Arnauds mit den Wallenstein-Mördern und folgerichtig die Parallelisierung Céciles mit dem kaiserlichen Feldherrn des Dreißigjährigen Krieges? Die Wallenstein-Analogisierungen, also die Parallelsetzung Wallensteins mit Cécile und die Inbeziehungsetzung der konfessionellen Frage der erzählten Zeit in Fontanes Roman, dem Kulturkampf, mit dem Konfessionskrieg, in dem der Feldherr Wallenstein so eine prominente Rolle innehatte, können Anlass geben zu weitreichenden interpretativen Spekulationen, denn dieses Beziehungsgeflecht eröffnet eine Reihe von Semantisierungsmöglichkeiten. Céciles und Wallensteins Funktionen in Fiktion und Geschichte konvergieren als Opfer eines Systems, das Abweichung mit Sanktionen belegt (egal worin die Abweichung besteht) und das Unsicherheit, eine Ambiguität, wie sie in dem Überwechslertum und der Nonkonformität der beiden Protagonisten ausgeprägt ist, verabscheut. Beide sind Stachel, Provokationen für homogenisierungsbeflissene Systeme. Die Bewertung dieses Sachverhalts jedoch changiert je nach Standort in der jahrhundertealten Kontroverse um Wallensteins Tod, dessen Gründe und dessen Rechtfertigung.

Macht man sich die Sicht der Mehrheit in der zeitgenössischen Wallenstein-Debatte zu eigen, dass also dessen Ausschaltung staatsrechtlich gerechtfertigt und politisch notwendig gewesen sei, so muss diese Einschätzung, auf Cécile übertragen, nahelegen, dass ihr Tod, wie dies ja auch von Wallensteins Gegnern behauptet wurde, zur Stabilisierung des existierenden, sich als normsetzend verstehenden Systems beitrage (dabei werden wieder gegen politische Parteibildungen das kaiserlich-universalistische Katholische und das preußisch-partikularistische Protestantische als prinzipiell identisch gesetzt). In dieser

Sicht ist Céciles Ausschaltung im Sinne eines höheren Gutes gerechtfertigt oder in der Eigenlogik dieses Systems zumindest unabänderlich. Folgerichtig wären die Ausführenden – wie im Fall Wallenstein die Exekutoren der kaiserlichen Anweisung der Ausschaltung Wallensteins – als Erfüller einer höheren Aufgabe anzusehen – was sie nicht von persönlicher Schuld freispricht, den Tod einer von ihnen angeblich so teuren Person verursacht zu haben. Die Eigenschaft des Duells als Gottesurteil hätte sich dergestalt von den Beteiligten des Zweikampfs auf das Objekt des Streites übertragen. Der rigide preußisch-militärische Ehrenkodex als Inbegriff des Eigenen erfüllt so seine Aufgabe als Abjektionsvehikel für Störendes, auch wenn die Verluste – Gordons Tod, St. Arnauds Exil – erheblich sind. Macht man sich die Sicht zu eigen, dass – wie ihnen in der Wallenstein-Diskussion oft vorgeworfen wurde – die Exekutoren eigenmächtig handelten, ohne Beauftragung, dann wäre ihr Schicksal gerechtfertigt. Das Ergebnis ihres Handelns bliebe das Gleiche; die Notwendigkeit und Folgerichtigkeit der Ausschaltung bliebe davon unbeeinträchtigt.

Eine andere Möglichkeit wäre eine Entschlüsselung der Analogien in der Gegenrichtung, das heißt unter Heranziehung der oppositionellen Position in der Wallenstein-Kontroverse. Wie Wallenstein der Versuch eines Ausgleichs zwischen den konfessionellen politischen Parteien im Deutschen Reich konzediert wurde, ja er von manchen zur Ikone einer Einigung über Spaltungen hinweg oder als Architekt einer dritten, ausgleichenden Kraft im Reich stilisiert wurde, so kann Cécile als Symbol des Brückenschlags gelten. Das Überwechslertum, das Dazwischen beider, der in anderer Perspektive so suspekten Dazugehörigkeitsstatus wären in dieser Lesart ihr Auszeichnungsmerkmal, wären positiv besetzt – und in dieser Hinsicht wären beide Märtyrer, Opfer eines Ausschließlichkeitsdenkens, das Abweichung auszuhalten nicht in der Lage ist, das weder für den pragmatischen Renegaten noch für die leidende Sünderin Raum hat und mit der radikalsten Form der Exklusion auf diesen Stachel im Fleisch des eigenen Selbstverständnisses reagiert.

Oder ist Wallenstein als Gesinnungsgenosse der Kulturkämpfer zu verstehen, deren Hauptangriffspunkt ja ein katholischer Universalitätsanspruch war, aus dem sich eine höhere Autorität ableitete als diejenige, die auf Verhandlungen und Maßnahmen innerhalb einer politischen Einheit erwächst? Schiller in seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* fasst zusammen:

Sein freier Sinn und heller Verstand erhob ihn über die Religionsvorurteile seines Jahrhunderts, und die Jesuiten vergaben es ihm nie, daß er ihr System durchschaute und in dem Papste nichts als einen römischen Bischof sah.²⁵

Céciles Funktion ist nicht so sehr eine des Durchschauens, sondern sie ist Medium der Entlarvung der »Vorurteile« des so engstirnigen preußischen Habitus, wie er sich in den Ehrenvorstellungen äußert, die Duelle notwendig machen, wie er sich weiterhin in den Positionen beider Streiter am Dinnertisch der St. Arnauds ausdrückt. Cécile hat für die Problemkonstellationen der Gegenwart eine ähnliche Funktion wie Wallenstein für seine Zeit: Beide sind Katalysatoren der Entlarvung; anhand ihrer Schicksale offenbaren sich die Defizite instabiler, rigider, intransigenter Gemeinwesen, die Differenz, Fluidität, Vorläufigkeit und das Hereinragen von Alterität in das vermeintlich Eigene nicht ertragen, die Ausstoßen, Distanzieren, ja Annulieren als ihr Verfahren der Identitätsstabilisierung verwenden. Fontanes Analogisierungsangebot erklärt für unwichtig, welche inhaltliche oder politische Position dies nun konkret betrifft: die universalistisch-habsburgische oder die partikularistisch-preußische. Es geht ums Prinzip. Und darum, dass das Resultat der Disziplinierung in letzter Konsequenz tödlich, lebensverneinend ausfällt – bei dem Feldherrn des 17. und bei der Gefehlten des 19. Jahrhunderts.

Die konkrete Zuordnung in den Richtungsanalogien zwischen Wallenstein-Komplex und Reinszenierung in *Cécile* muss unentschieden bleiben. Fontane verweigert einsinnige Entschlüsselungen – im Gegenteil, es ist Teil seiner Strategie der multiplen Kodierung von Signalen, der semantischen Unentschiedenheit, dass Zuordnungen sich der Symmetrie und Gleichungen sich dem Aufgehen entziehen. Die Entschlüsselungshinweise, welche die Namensallusionen enthalten, verweisen vielmehr auf eine allgemeinere Problematik von Norm und Abweichung; beide überblendeten Exempel zeigen das Wesen der Durchsetzung von Normen, das Wesen von Disziplinierung. Das sowohl parallel wie chiastisch zur Erzählgegenwart aufgestellte Beispiel Wallensteins demonstriert, dass es Fontane nicht um die konkrete Frontstellung geht – hier zwischen Preußentum und dem schlesisch-unmoralischen Katholizismus, dort zwischen Habsburgischer Universalität und von konfessionellen Imperativen abstrahierendem Pragmatismus (oder Egoismus) –, sondern um das Prinzip, nach dem Gemeinschaften ihren Zusammenhalt affirmieren, sich Kohärenz geben, das Deviante definieren, um es absondern zu können.

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz beruht auf einem Vortrag, der im Mai 2019 auf der Frühjahrstagung des Fontane-Kreises Großbritannien und Irland im Deutschen Historischen Institut London gehalten wurde.
- 2 Tilman Lang, »Cécile«. *Reading a Fatal Interpretation*, in: Marion Doebeling (Hg.), *New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux*, Columbia/SC 2000, 68–98, hier 79f.

- 3 Vgl. Hubertus Fischer, *Gordon und die Liebe zur Telegraphie*, in: *Fontane-Blätter*, 67 (1999), 36–58.
- 4 Eda Sagarra, *Vorurteil im Fontaneschen Erzählwerk. Zur Frage der falschen Optik in »Cécile«*, in: Roland Berbig (Hg.), *Theodorus victor. Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1999, 121–136, hier 133.
- 5 Ebd.
- 6 Renate Böschstein, *Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namensgebung* [1996], in: dies., *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*, Würzburg 2006, 329–360, hier 359; zu Namen in *Cécile* 346ff.
- 7 Dies gilt beispielsweise für die polnischen Namen im Text, wie sie Hubertus Fischer, *Polnische Verwicklungen*, in: Konrad Ehrlich (Hg.), *Fontane und die Fremde. Fontane und Europa*, Würzburg 2002, 262–275, behandelt, deren Bedeutung im Text nicht (noch nicht einmal irreführend oder perspektivisch gebrochen) explizit gemacht wird. Dies gilt auch für die Namensbedeutungen im katholischen Heiligenkalender; beispielsweise ist die Ironie in der Zuständigkeit des Heiligen Arnold oder St. Arnaud als Patron für einen guten und sanften Tod nur über enorme Spezialkenntnis zu erschließen, die allerdings vielleicht bei einigen Zeitgenossen gegeben war, weil ein Verfahren um die Anerkennung des Kultes im Erzbistum Köln lief, das 1886 durch offizielle Bestätigung des Kultes um den schon im 9. Jahrhundert Heiliggesprochenen durch Papst Leo XIII. zum Abschluss kam. Verbindungen im zeitgeschichtlichen Diskurs zum Bau des Kölner Doms und zum Kulturkampf liegen nahe.
- 8 Theodor Fontane, *Cécile*, in: ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*, hg. von Helmuth Nürnberger, 3. Aufl., München 1990, 141–317, hier 156. Weitere Nachweise im Text unter Angabe der Seitenzahl.
- 9 Zum hier angerissenen Motivkomplex des verweigerten Dritten und unmöglichen Ausgleichs Florian Krobb, »Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und drinnen«. Fontanes »Cécile« und die Unmöglichkeit von »Mut«, in: *Fontane-Blätter*, 104 (2017), 28–45.
- 10 Vgl. Florian Krobb, *Die Wallenstein-Trilogie von Friedrich Schiller. Walter Buttler in Geschichte und Drama*, Oldenburg 2005, bes. 12–24.
- 11 Vgl. Krobb, »Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und drinnen«, 28f.
- 12 Vgl. zum Komplex der Mehrfachkodierung und zu »mehrfach übereinander« geschobenen »Signifikanten« Cornelia Blasberg, *Das Rätsel Gordon oder: warum eine der »schönen Leichen« in Fontanes Erzählung »Cécile« männlich ist*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 120 (2001), Sonderheft, 111–127, hier 112, 116.
- 13 Im Sinne von Lieselotte Voß, *Literarische Präfigurationen dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*, München 1985.
- 14 Christoph Kampmann, *Reichsrebellion und kaiserliche Acht. Politische Strafjustiz im Dreißigjährigen Krieg und das Verfahren gegen Wallenstein 1634*, Münster/Westfalen 1992, 1f.
- 15 Ein Werk, das die Arbeit von Friedrich Förster, *Albrechts von Wallenstein, des Herzogs von Friedland und Mecklenburg, ungedruckte, eigenhändige vertrauliche Briefe und amtliche Schreiben aus den Jahren 1627–1634*, Berlin 1828–1829 weiterführt, in dem erstmalig Wallenstein als Friedensheld, als »Dritte Kraft« zwischen den Parteien Kontur gewann.
- 16 Vgl. die folgenden Aufsätze im Sammelband Joachim Bahleke, Christoph Kampmann (Hg.), *Wallensteinbilder im Widerstreit. Eine historische Symbolfigur in der Geschichtsschreibung und Literatur vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Köln 2011:

- Thomas Brechenmacher, *Wallenstein in der großdeutschen Geschichtsschreibung*, 201–224; Hilmar Sack, *Heimatloser Glücksritter? Das Wallensteinbild in kleindeutscher Historiographie und Geschichtspolitik*, 225–244; Gerrit Walther, *Biographie als Experiment. Leopold von Ranke's »Geschichte Wallensteins«. Aufbau und Absicht*, 246–262; Norbert Kersken, *Die Wallensteineditionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Auswahlprinzipien und Geschichtsbild*, 263–278.
- 17 Zur Formierung und Vereinnahmung des Wallenstein-Gedenkens im 19. Jahrhundert einschlägig Holger Mannigel, *Wallenstein in Weimar, Wien und Berlin. Das Urteil über Albrecht von Wallenstein in der deutschen Historiographie von Friedrich von Schiller bis Leopold von Ranke*, Husum 2003; zu der bei aller Bewertungsverschiedenheit bemerkenswerten Ähnlichkeit der Verfabelung Wallensteins in Publizistik und Historiographie zwischen Ereignis und Schiller vgl. Florian Krobb, *Wallensteins Tod in der Geschichtsschreibung. Die frühen Flugschriften und Schillers »Geschichte des dreißigjährigen Kriegs«*, in: *Daphnis*, 47(2019)1/2, 313–343.
 - 18 Zur Rolle der drei Wallenstein-Mörder in der Konstruktion von Geschichtssinn zwischen historischem Ereignis und Schillers Drama siehe Krobb, *Die Wallenstein-Trilogie von Friedrich Schiller*.
 - 19 Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Bd. IV: *Historische Schriften*, München 2004, 363–745, hier 682.
 - 20 Vgl. Kevin Cramer, *The Cult of Gustavus Adolphus. Protestant Identity and German Nationalism*, in: Helmut Walser Smith (Hg.), *Protestants, Catholics, and Jews in Germany, 1800–1914*, Oxford 2001, 97–120.
 - 21 Peter Sprengel, »Nach Canossa gehen wir nicht!« *Kulturkampfmotive in Fontanes »Cécile«*, in: Hanna Delf von Wolzogen (Hg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, 3 Bde., Würzburg 2000, Bd. 1, 61–71, hier 65, 63.
 - 22 Florian Krobb, *Accommodating Silesia. Framing a Periphery in Fontane's »Cécile« (1886) and Wackwitz's »Ein unsichtbares Land« (2003)*, in: Sabine Eggers, Stefan Hajduk, Britta C. Jung (Hg.), *Germania Slavica - Sarmatien - Mitteleuropa. Vom Grenzland im Osten über Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraums*, Göttingen 2019, 167–189.
 - 23 Vgl. Katharina Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak. Poetische Topographie in Theodor Fontanes »Cécile«*, in: Roland Berbig, Dirk Götsche (Hg.), *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*, Berlin 2013, 193–211.
 - 24 Nora Hoffmann, *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*, Berlin 2011, 200.
 - 25 Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, 689.

Bernhard Winkler

Spiralen des Bösen

Zur transgressiven Ästhetik in Heinrich von Kleists »Der Findling«

»Der Findling« als böses Kunstwerk: Spiralen in die Hölle

Das Böse – bereits die Nennung dieses Begriffes evoziert ein Faszinosum, das niemals nur auf den Bereich der Moral beschränkt bleibt. Vielmehr schwingt dabei stets ein poetischer Aspekt mit, der eine Spannung zwischen der ethischen und ästhetischen Sphäre schafft. Wenn Novalis darauf hinweist, dass »Gut und Böse [...] absolut poetische Begriffe«¹ seien, honoriert er damit den in der philosophischen und theologischen Begriffsgeschichte häufig vernachlässigten künstlerischen Wert des Bösen. Die dialektische und spannungsvolle Verbindung von Ästhetik und Moral, wie sie bei der Reflexion des Bösen in den Vordergrund tritt, soll in diesem Beitrag in den Mittelpunkt gerückt werden, indem Heinrich von Kleists Text *Der Findling* als paradigmatisches Beispiel für diesen Zusammenhang hermeneutisch analysiert wird.

Karl Heinz Bohrer hat darauf hingewiesen, dass der Versuch, das Böse zu nivellieren, besonders in der germanistischen Forschung verbreitet sei, die zu großen Teilen in der Tradition einer klassizistischen Kunstauffassung stehe, wie sie besonders durch Hegel popularisiert wurde.² Bohrer spricht von der »akademisch-protestantisch fortgeschriebenen Theodizee«³ und bedauert, dass radikal ästhetische Literatur im Sinne des bösen Kunstwerks der bürgerlichen Moral zum Opfer falle. Als Paradebeispiel fungiert für ihn die affirmative Interpretation von Thomas Manns *Doktor Faustus*, den er als Exemplum »des verfehlten Bösen«⁴ bezeichnet. Für Bohrer führt eine moralisierende und auf das gesellschaftliche Gute ausgerichtete Literatur zu ästhetischer Mediokrität und einem »Verlust an Vorstellungskraft«.⁵ Diese Ansicht stützt er mit einem Zitat von Gottfried Benn: »Es hat sich allmählich herumgesprochen, daß der Gegensatz von Kunst nicht Natur ist, sondern gut gemeint.«⁶ Hegel hat in seiner Ästhetik versucht, dunkle, mit der Vernunft nicht zu erklärende Momente aus dem Kanon der Kunst zu verbannen. Dabei waren ihm besonders die »Grundübel an den Kleistschen Produkten«⁷ – wie Somnambulismus, psychische Zerrissenheit, die ungeschminkte Darstellung von Trieben und deren mächtige Folgen, Gewalt,

Dämonie und Schaueraspekte – ein Dorn im Auge, die er für nicht vereinbar mit seinem harmonisierenden Literaturkonzept hielt.⁸

Diese Domestizierung des Kleist'schen Œuvres steht im Widerspruch zur von mir geteilten Annahme, nach der genau die Ambivalenzen, Doppeldeutigkeiten, Rätselhaftigkeiten und Diskontinuitäten die Besonderheit von Kleists Werk ausmachen,⁹ das durch seine plötzlichen Peripetien, unmotivierten Gewaltausbrüche und mit Hilfe der »schieren Faktizität«¹⁰ der Sprache wie des Inhalts einer Reduktion durch rein vernunftgeleitete Erklärungen widersteht. Kleist kämpft als »erster Literaturextremist«¹¹ gegen das Lineare und Glatte, gegen normative literarische Regeln und gegen eine klassisch-starre Ästhetik, wie Hans Richard Brittnacher sie mit spöttischer Ironie dem 18. Jahrhundert konzidiert: »Laokoon durfte seufzen, aber nicht schreien, und auch seufzen nur gedämpft, in fünfhebigen Jamben.«¹² Kleists »Beunruhigungskraft«¹³ speist sich aus der Kombination seines frappierenden Stils, der laut Montaigne »véhément et brusque«¹⁴ sein soll, mit irritierenden Themen, deren Überwältigungspotenzial so groß ist, dass sie – folgt man einer rein rationalen Lesart – geglättet oder gebannt werden müssen. Kleists Texte, und insbesondere *Der Findling*, stellen Handlungen dar, die nicht moralisch oder logisch auflösbar sind, die aber in ihrer extremen Intensität – und genau das ist es, was George Bataille vermittelt über das Böse als Aufgabe der Kunst begreift¹⁵ – ihres Gleichen suchen: »La vie humaine implique ce violent mouvement (nous pourrions autrement nous passer des arts)« †Das menschliche Leben erfordert diese gewaltsame Bewegung (andernfalls könnten wir auf die Künste verzichten)†.¹⁶ Mit Nietzsche gesprochen: »Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss.«¹⁷

Allerdings soll im vorliegenden Aufsatz Bohrs »radikalisierte Version der nachromantischen Autonomieästhetik«¹⁸ nicht überstrapaziert und um Peter-André Alts phänomenologisch geprägte *Ästhetik des Bösen* erweitert werden, dessen Kleist-Interpretation den Einfluss Kants auf Kleists Werke eingehend herausarbeitet, allerdings den Bezug zum Begriff der Transgression vernachlässigt, der hier wiederum im Zentrum stehen soll. Um sich dem Bösen bei Kleist nähern zu können, ist eine literaturwissenschaftliche Analyse seines Werkes geboten, die aber rational fundiert bleiben soll. Bohrs Versuch, alle Lesarten, die Struktur und Ordnung in den Text bringen, zu verwerfen und jede rational geleitete Herangehensweise zu attackieren, schießt über das Ziel hinaus. Die rigorose Trennung von Moral und Ästhetik, wie Bohrer sie vornimmt, entwickelt eine dialektische Spannung und es entsteht ein »neuartiges ästhetisch Böses, das jedoch stets auf das Reizpotenzial des moralisch Verwerflichen angewiesen bleibt.«¹⁹ Ich möchte Bohrs Thesen mit hermeneutischen Instrumentarien

kombinieren, um so das Böse in Kleists Text fassen und doch möglichst viel von dessen Wirkmächtigkeit erhalten zu können.

Schon Shakespeare weist auf die gesellschaftliche Konstruktion der Moral hin, die für eine adäquate Reflexion des Bösen berücksichtigt werden muss, wenn er Hamlet sagen lässt: »for there is nothing / either good or bad but thinking makes it so.«²⁰ Das ästhetisch Böse, das Bohrer oder Bataille mit Begriffen wie Intensität, Überwältigungspotenzial, Vehemenz, dem Dunklen, Rätselhaften, Triebhaften oder mit Gewalt und Rausch umschreiben, Begriffen also, die grundsätzlich auf die Affekte gerichtet sind, ist einer rein vernunftgeleiteten Herangehensweise nicht zugänglich²¹ und kann daher nicht eindeutig definiert, sondern lediglich über die Analyse seiner Erscheinungsformen in der Literatur umschrieben werden. Dies zeigt sich – so meine These – bei Kleists Figur Nicolo in einem Zusammenspiel aus Verstellung²² und Transgression. Nicolo verbindet kühl kalkulierte *simulatio* und *dissimulatio* im Stile Machiavellis,²³ Castigliones²⁴ und Graciáns²⁵ mit Grenzüberschreitungen.

Das Transgressionsverständnis, das hier zugrunde gelegt werden soll, geht auf Georges Bataille zurück. Für Bataille besitzt das Böse eine extreme Ambiguität, die sich aus der Dialektik von Verbot und Überschreitung ergibt. Allerdings geht Bataille davon aus, dass nicht die Überschreitung, sondern das Verbot die aggressive Reaktion der Gesellschaft auf die Gewalt darstellt. Ein Verbot wäre demnach irrelevant, gäbe es nicht die Transgression, die dem Verbot erst ihre Existenz gibt und *vice versa*: »Ses limites, sans doute, sont nécessaires à l'être, mais il ne peut pas toutefois les endurer. C'est en transgressant ces limites nécessaires à le conserver qu'il affirme son essence« |Der Mensch braucht zweifellos seine Grenzen, aber er kann sie nicht immer ertragen. Durch die Überschreitung dieser Grenzen, die nötig sind, um ihn zu erhalten, bejaht er sein Wesen.²⁶ Die Überschreitung von Normen und Regeln, die Transgression und der Exzess stellen für Bataille das Herzstück der modernen Kunst dar, die für ihn eine grenzüberschreitende, irrationale und damit böse Kunst ist. Wie Nietzsche betrachtet auch Bataille die Genese der Kunst ausgehend von einem dionysischen Prinzip, das durch einen rauschhaften und grenzüberschreitenden Charakter gekennzeichnet ist.²⁷ Der dionysische Rausch, bei dem das »gesamte Affekt-System erregt und gesteigert«²⁸ wird, ist für Nietzsche die Grundvoraussetzung des Schaffens: »Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der *Rausch*. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst.«²⁹

Für Nietzsche wie für Bataille stellt das Böse daher eine Möglichkeit dar, aus den Grenzen des Selbst zu entfliehen und dem Leid des *principium individuati-*

onis zu entkommen. Eine Auflösung der Form, die gleichzeitig eine Öffnung zur Kontinuität des Daseins sein kann, ist für Bataille auch in Gewalt, Rausch und Erotik zentral: »Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées« |Was in der Erotik auf dem Spiel steht ist immer eine Auflösung der bestehenden Formen|.³⁰ Die Transgression in ihrer äußersten Form wäre also die Zerschlagung des Individuums und damit der Tod. Kunst hat für Bataille einen heiligen Ursprung, sie ist an das Verbot gebunden, widersetzt sich aber einem Denken der Nützlichkeit, des Kalküls und der Arbeit. Durch ein Opfer, eine unnütze Verausgabung (»dépense improductive«)³¹ wird das geopferte Objekt dem Unbekannten und damit dem Heiligen preisgegeben, wodurch ein Bereich der Transzendenz eröffnet wird: »Le sacrifice n'est autre, au sens étymologique du mot, que la production de choses sacrées« |Das Opfer ist nichts anderes, im etymologischen Sinne des Wortes, als die Erzeugung von heiligen Dingen|.³²

Auch die Poesie ist für Bataille ein Opfer, eine »création au moyen de la perte« |Erschaffung mit Hilfe des Verlusts|.³³ und in ihrem Herzen daher transgressiv, weshalb Gewalt, Erotik und Tod die zentralen Fixpunkte der Ästhetik darstellen. Als böse Kunst ist sie eine asoziale Kunst, die der Nützlichkeit durch Verausgabung, Exzess und Transgression in einem rituellen literarischen Gewaltakt widerspricht und dabei stets an die Begrenzung des Verbots gebunden bleibt, das sie negiert und zugleich affirmiert. Allerdings kann eine solche Kunst – die für Bataille wie das Leben selbst die »Erfahrung eines exzessiven Daseins«³⁴ zum Gegenstand hat – Einblicke in eine andere, der Nützlichkeit enthobene Welt des Festes, des Rausches und des Heiligen bieten, in der die Verbote der profanen Welt aufgehoben sind: »C'est l'état de transgression qui commande le désir, l'exigence d'un monde plus profonde, plus riche et prodigieux, l'exigence, en un mot, d'un monde sacré« |Es ist der Zustand der Überschreitung, der das Begehren bestimmt, die Forderung einer tieferen, reicheren und wunderbaren Welt, die Forderung mit einem Wort, einer heiligen Welt|.³⁵ Dieses Heilige kann in der modernen Kunst als Erfahrung von Intensität, als Ausnahmezustand des Bewusstseins beschrieben werden, der über die Rezeption von bösen Kunstwerken aus der Realität des Alltags entführt und rauschhafte Momente des Exzesses generiert.

Peter-André Alt beschreibt die Transgression in seiner Ästhetik des Bösen neben der Wiederholung und dem Exzess als eine Makrostruktur des Bösen, die zur ästhetischen Phänomenologie literarisch-böser Texte gehöre. Diese Struktur der Transgression ist bei Kleist die zentrale formale Manifestation des Bösen, wird aber innerhalb der Texte mit verschiedenen anderen Mustern – insbesondere mit der Wiederholung und dem Exzess gekoppelt. Während die

Transgression eine Grenzverletzung darstellt, bezeichnet der Exzess ein über das normale Maß Hinausgehendes. Für Nietzsche beschreibt der Exzess den ursprünglichen Rhythmus des Lebens und dieser ist ein Garant für Vitalität und die Steigerung der Existenz, der erst durch die asketische christliche Moral zum Bösen gebrandmarkt wurde: »Die Ausschweifung ist uns nur ein Einwand gegen den, der zu ihr kein Recht hat; und fast alle Leidenschaften sind in schlechten Ruf derentwegen gebracht, die nicht stark genug sind, sie zu ihrem Nutzen zu wenden.«³⁶ Beiden Formen ist aber die Richtung der Ekstase, des Aus-sich-Heraustretens eigen, die das Individuum transzendiert und in der poetischen Sprache einen Zugang zum Unbekannten und Äußersten gewähren kann.³⁷

In ihrer Kombination ergibt sich für Kleists Text eine genuine Struktur, die als konische Spirale beschrieben werden kann. Transgressionen und Exzesse treten hier wiederholt auf und verweisen in ihrer manischen Wiederkehr auf eine diabolische Kreisstruktur, wie man sie auch in Dantes *Inferno* findet. Läuft die erste Spirale dieses *circulus vitiosus* – die den gesamten *Findling*-Text umfasst – auf einen »Höllenknoten« zu, beginnt mit Piachis Mord an Nicolo eine weitere Spirale, die auf einen weiteren Höllenknoten und damit auf Luzifers Refugium in den Tiefen der Unterwelt zuläuft, wie sie Dante beschrieben hat.³⁸ Der Gedanke, einen solchen »Höllenknoten« für die Interpretation des *Findlings* fruchtbar zu machen, stammt von Hans-Jürgen Schings. Er geht von einem solchen als unerbittlichem Telos in Kleists Narration aus, auf den die gesamte Handlung zentriert ist. Dieser Zielpunkt sei im *Findling* das blutige Finale, in dem der Händler Piachi, seinem Adoptivsohn Nicolo zunächst das »Gehirn an der Wand eindrückt«,³⁹ ihm dann »das Dekret in den Mund« (214) stopft, mit dem ihn der Sohn des Hauses verweisen wollte und schließlich vor seiner Hinrichtung die Absolution verweigert, »um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden« (215):

Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen! (214f.)

Schings nennt die beiden »ein Höllenduo der Verdammten, auf ewig fixiert in der grausigen Geste der Rache, ein Paar, das mit Dantes untersten Höllenknoten konkurrieren kann (und soll)«. ⁴⁰ Nach diesem Muster öffnet Kleists Novelle symbolisch die Tore der Hölle, die im Verlauf der Aufklärung versiegelt worden waren, und die Struktur seines Textes gewinnt einen deutlichen Bezug zur Unterwelt.⁴¹ Eine Abwärtsbewegung, die im Text selbst nicht identifiziert werden kann, wird durch die Annahme dieses Höllenknotens konstruiert und

verleiht dem Text dadurch eine weitere Ebene, die erst durch eine Auslegung im Sinne einer Ästhetik des Bösen zum Vorschein kommt. Botho Strauß deutet diese in der Tiefe verborgene und nokturnale Ebene wie folgt an: »Es gibt immer ein Unten zu jeder Handlung oben, einen Hadesbezug, wenn nicht gar ein Hadesäquivalent.«⁴² Kleists Novelle soll von diesem Punkt aus gelesen werden, was die Brüche und Diskontinuitäten – insbesondere in der psychologischen Motivation der Figuren – und den Einbruch des Bösen als autonome Strukturen des Textes begreifbar macht, ohne es dabei komplett zu bannen. Kleists Werk wird somit unter dem Zeichen des Bösen gelesen, das für die Intensität seiner Texte entscheidend ist.

Mit dem Wunsch, in die Hölle zu fahren, strebt der Kaufmann danach, seine grenzenlose Rache an seinem Peiniger zu vollstrecken, wie es Graf Ugolino und der Erzbischof Roger in Dantes *Commedia* literarisch vorgelebt haben:

e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovràn li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:
non altrimenti Tidëo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose.⁴³

Und wie beim Hunger man ins Brot beißt, setzte
Der ob're auf den andern seine Zähne,
Wo das Gehirn sich dem Genick verbindet;
Nicht anders hat einst Melanippus' Schläfe
Tydeus vor Wut benaget, als den Schädel
Und alles übrige der hier benagte.⁴⁴

Ineinander verbissen fristen diese verlorenen Seelen ihr Dasein in einem ins Unendliche perpetuierten Racheakt, wie ihn auch Piachi für Nicolo geplant hat. Mit Hilfe der chronotopischen⁴⁵ Struktur einer sich wiederholenden Spirale des Bösen, die den Händler und den Findling wie Poes *Maelström* »into the mouth of the terrific funnel«⁴⁶ nach unten zieht, sollen in den folgenden Abschnitten die Erscheinungsformen des Bösen untersucht werden. Das Böse wird zum raumgreifenden Phänomen und lässt sich so über seine Manifestationsformen im literarischen Text fassen. Bei Kleist ist es notwendig, die äußeren Erscheinungsformen des Bösen zu betrachten, schon allein, da er uns einen Einblick in die Figuren verwehrt und eine psychologische Interpretation aus diesem Grund nicht möglich ist.

Die schonungslose Manifestation des Bösen, wie man sie in der finalen Szene

findet, ist allgemein charakteristisch für Kleists Novelle. Das Familienoberhaupt handelt intentional entgegen moralischer Prinzipien und liefert damit ein Exemplum für das radikal Böse,⁴⁷ wie es Immanuel Kant umrissen hat. Piachi wäre im Sinne Kants ein Verfechter der »Bösartigkeit (vitiositas, pravitas)«, der »Verderbtheit (corruptio) des menschlichen Herzens« und der »Verkehrtheit (perversitas)«, die »die sittliche Ordnung in Ansehung der Triebfedern einer freien Willkür umkehrt«.⁴⁸

Doch das Böse ist mitnichten auf Piachi beschränkt, dessen maliziöse Vergeltung beschrieben wurde, sondern entfaltet sich mehr noch in der Figur seines Adoptivsohns Nicolo, über dessen Schicksal in der Hölle sich der Händler sicher ist. Die Frage, ob Nicolo die Personifizierung des Leibhaftigen sei, steht im Zentrum der *Findling*-Forschung und wurde bereits von den Zeitgenossen diskutiert. Für Wilhelm Grimm war die Novelle das »graue Gemälde wilder Leidenschaft und schändlicher Bosheit.«⁴⁹ Ludwig Tieck nannte die im *Findling* erzählten Ereignisse »mehr peinigend als ergreifend«⁵⁰ und auch heute noch lesen Interpreten den Text als »Studie über das Böse«.⁵¹

In vielen Deutungen des Textes wird der Versuch unternommen, das Böse – psychoanalytisch,⁵² anthropologisch,⁵³ gattungsgeschichtlich,⁵⁴ sozialgeschichtlich,⁵⁵ ideengeschichtlich⁵⁶ oder dekonstruktivistisch⁵⁷ – diskursiv einzuordnen und zu erklären. So entlastet Jürgen Schröders sehr einflussreiche Studie Nicolo als Opfer einer kommunikationsgestörten Familie und bezieht Kleists Text *Allerneuester Erziehungsplan* in seine Analyse mit ein, um elektromagnetische Polaritätsverhältnisse als Kleists Erzählmodell zu bestimmen. Bei den klassisch gewordenen Lektüren von Kurt Günther und Hans Wolff wird die Ambivalenz des Bösen zugunsten einer moralischen Eindeutigkeit ausgeklammert. Indem in diesem Beitrag ein Fokus auf die ästhetische Ausdruckskraft des Bösen gelenkt wird, ohne die ethische Relevanz des Begriffes auszuklammern, soll das Böse als ästhetische Kategorie betrachtet werden, das innerhalb von literarischen Texten über spezifische Strukturen und Figurationen beschreibbar wird.

Des Kaufmanns Höllenfahrt: Piachi und das Böse

In der älteren *Findling*-Forschung wurde Kleists Text noch als die »Ballade vom Urbösen«⁵⁸ oder als »Geschichte des grundlos Bösen«⁵⁹ bezeichnet, in der mit Nicolo als »eine[r] ausschließlich chaotische[n] Gestalt, nur böse, darum nur verderbenbringend« der »Teufel« selbst »der Held der Novelle« ist.⁶⁰ Der Findling erscheint als die Verkörperung des Leibhaftigen, von dem ausschließlich Böses ausgeht und der seine gesamte Umgebung kontaminiert und in einen teuflischen Strudel der Niedertracht hineinzieht. Nicolo hat in diesen Lesarten

einen Hang zum Bösen, dessen Ausformung im Falle Nicolos »Bösartigkeit«⁶¹ wäre – was für Kant amoralische Willkür, also eine bewusste und freie Entscheidung für das Böse ist. Man könnte Nicolo tatsächlich nicht nur einen Hang zum Bösen konzederen, sondern von Bosheit sprechen, die »das Böse als Böses zur Triebfeder in seine Maxime«⁶² aufnimmt. Für den Begriff der Bosheit hat Kant das Prädikat »teuflich« reserviert, eine Bezeichnung, die auf die Verbrecher Sades zutreffen dürfte und auch im Falle Nicolos (und am Ende auch Piachis) nicht fehl am Platz ist. Kleist selbst hat allerdings die Relativität moralischer Urteile betont und sich so gegen Kants Annahme von einer Unteilbarkeit⁶³ des radikal Bösen gewandt. In einem Brief an Wilhelmine von Zenge aus Paris umschreibt Kleist seine Zweifel an einer angeborenen Moralvorstellung, eine Thematik, die Nietzsche später zu seinem Projekt in der *Genealogie der Moral* machen wird:

Man sage nicht, daß eine Stimme im Innern uns heimlich und deutlich anvertraue, was recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten, und mit Andacht ißt er ihn auf [...].⁶⁴

Kleist geht also von einem kulturellen Einfluss bei der Entwicklung des Gewissens aus, womit es zu einem »Ausseren aus der binären Logik«⁶⁵ von Gut und Böse komme, wobei deren Dualismus zugunsten von Mischformen aufgebrochen wird. Im selben Brief stellt Kleist die Frage, welche Theologen und Philosophen seit jeher umtreibt und die er mit einem Gegenentwurf zur christlichen Moral wie auch zu Kants Konzept vom radikal Bösen beantwortet:

Was ist böse? Absolut böse? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten – Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas Böses getan? Etwas, das böse wäre in alle Ewigkeit fort –?⁶⁶

Die poetische Darstellung dieser »verwickelten Verhältnisse«⁶⁷ liefert Kleist im *Findling*, wo er nicht nur Nicolo mit höllischen Attributen ausstattet, sondern auch Piachi. In diesem Text ignoriert Kleist mehr als in jedem seiner anderen Texte, »in Natur und Wahrheit das Hauptinteresse zu legen«⁶⁸ und liefert eine anticlassizistische Vertextung des Bösen, das bar aller psychologischen oder moralischen Motivation zu sein scheint. Im wegweisenden Aufsatz Jürgen Schröders, in dem dieser sein »Plädoyer für Nicolo«⁶⁹ vorträgt, wird der »schurkische Adoptivsohn«⁷⁰ zu einer »Versuchsfigur«⁷¹ in einem Erzählexperiment, wo die Figuren als polare elektromagnetische »Energiespeicher«⁷² fungieren und sich gegenseitig entladen. Die Figuren werden somit »lebendige Marionetten ohne freien Willen«, die Kleist in seine »Erzählmaschine« einspeist und explodieren

lässt, weil ihre »elektrische Spannung zu groß geworden ist.«⁷³ Schröder stützt sich in seiner Argumentation auf Kleists Schrift *Allerneuester Erziehungsplan*, in der Kleist die Theorie aufstellt, dass das »Gesetz des Widerspruchs« der Elektrizitätslehre »auch in der moralischen Welt« wirke.⁷⁴ Nicolo wird dadurch frei von allen Anschuldigungen böse zu sein, weil er nur als blinder Spielball physikalischer Kräfte aufgefasst wird. Allerdings bleibt Schröder nicht bei dieser These stehen, sondern stellt die für die *Findling*-Forschung entscheidende Frage: »Wer ist denn hier zuletzt der »höllische Bösewicht«, Nicolo oder Piachi?«⁷⁵ Nicht nur Nicolo nutze Intrigen, Täuschungen und Maskierungen im Stil der höfischen Moralistik, sondern auch Piachi bediene sich dieser Techniken, um der »unumschränkte moralische Zuchtmeister Nicolos«⁷⁶ zu werden und diesen in seinen bürgerlichen Moralkodex zu integrieren.

Kleist siedelt seine Novelle in Italien an und führt Piachi als »wohlhabende[n] Güterhändler« (199) aus Rom ein, der sich mit seinem Sohn aus erster Ehe Paolo auf einer Geschäftsreise in der Stadt Ragusa befindet. In nur wenigen Sätzen schürzt Kleist den Knoten einer »sich ereignet[e] unerhörte[n] Begebenheit«,⁷⁷ die auffällig an die Rahmenhandlung aus Boccaccios *Decamerone* erinnert, wo sieben Frauen und drei Männer vor der Pest in ein von der Außenwelt isoliertes Landhaus fliehen und sich zehn Tage lang zur Unterhaltung Novellen erzählen: »Es traf sich, dass hier eben eine pestartige Krankheit ausgebrochen war, welche die Stadt und Gegend umher in großes Schrecken setzte« (199). Schon hier werden der Experimentalcharakter und die »Laborbedingungen«⁷⁸ der Novelle deutlich, die nicht auf einem kausalen oder moralischen Nexus⁷⁹ zwischen Motiven und Taten der Figuren aufbauen, sondern die Handlung aus der Kontingenz (»Es traf sich«) heraus entwickelt. Auch die kommende Entladung der Brutalität wird im Pest-Motiv bereits angedeutet, das laut René Girard eine »durchsichtige Metapher für eine bestimmte Art reziproker Gewalt list, die sich buchstäblich wie die Pest ausbreitet.«⁸⁰

Hinzu kommt, dass Kleist mit einem unzuverlässigen, zum Teil sogar hypokritischen Erzähler arbeitet,⁸¹ dessen Aussagen und Wertungen oft nicht zu den Handlungen der Akteure passen und der tendenziell die Partei Piachis ergreift,⁸² wenn er dessen Mitleid rühmt (vgl. 199), später Nicolos »Bigotterie« (205) und seinen »Hang für das weibliche Geschlecht« (201) moralisch attackiert und Nicolo als »höllischen Bösewicht« (213) bezeichnet. Dieser verurteilende Duktus des Erzählers hat in der Kleist-Forschung häufig dazu geführt, dass man die Aussagen des Erzählers für bare Münze genommen hat und zahlreiche moralisierende Deutungen entstanden sind. Michael Moering geht davon aus, dass Kleist noch seinen Erzähler »hintergeht«⁸³ und bringt damit eine weitere ironische Brechung ins Spiel. Irmela von der Lühe liest den Text als »kompromisslose Abrechnung

mit dem klerikalen System⁸⁴ und unterstellt Kleist eine aufklärerische Absicht. Dass Kleist die kirchliche Institution angreift und parodiert, ist auch in zahlreichen seiner anderen Texte offensichtlich, allerdings stellt diese Kritik nicht das Zentrum der Erzählung dar, sondern ist eine der Säulen, auf denen Kleist die allmähliche Entfesselung des Bösen aufbaut. Viele Lesarten übersehen die Komplexität und Grausamkeit von Kleists Erzählinstanzen, die Kleists Text laut Rudolf Behrens in die Nähe der Pervertierung der gängigen Moralsysteme in den frühen Romanen des Marquis de Sade rückt,⁸⁵ und versuchen seine extremistische Prosa zu domestizieren und die »Abkehr vom Humanismus der Aufklärung«⁸⁶ zu ignorieren. Bereits von Beginn an wird Nicolos manipulativer und Mitleid heischender Gestus angedeutet, wenn er Piachi erzählt, »er sei angesteckt«, er daraufhin »des Alten Hand« fasst, diese »drückte und küßte« und »darauf nieder« weint (199). Dieses kontagiöse Element in der Figur Nicolos wird ausgebaut, wenn »der eilfjährige Paolo, von demselben angesteckt ward, und in drei Tagen starb« (200). Wenn Piachi ihn dann »an seines Sohnes statt« (200) als Substitut und potenziellen Erben des Unternehmens mit nach Rom nimmt, betont der Erzähler Nicolos Undurchsichtigkeit und Dissimulationskunst, aus der immer wieder Momente latenter Gewalt und Gefühlskälte hervorbrechen:

Er war von einer besondern, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte. [...] Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi sich die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf. (200f.)

In diesen Zeilen scheint Nicolos raubtierhafte Brutalität auf, die er durch sein maskenhaftes Äußeres verdeckt, während Piachi als mitleidiger, gefühlvoller und trauernder Vater gezeichnet wird. Dennoch werden vom Erzähler von Beginn an Ambiguitäten eingebaut, sodass sich die Frage stellt, ob Piachis Mitleid vielleicht in Eigennutz, Besitzdenken und dem Wunsch nach einer künftigen ökonomischen Existenzsicherung begründet liegt. Irmgard Wagner weist auf Piachis Substitutionslogik hin, die Menschen mit Gütern gleichsetzt: »The real estate dealer Piachi [...] moves people around like properties, substitutes one for the other, replaces one by another.«⁸⁷ Die Tugend des Mitleids wäre in diesem Fall ein verstecktes Laster⁸⁸ und die Doppeldeutigkeit, die Kleist hier in den ersten Abschnitten evoziert, wird er später wieder aufnehmen, um den Konflikt dramatisch zuzuspitzen und in einer »angemeldeten aber aufgeschobenen Katastrophe«⁸⁹ spiralartig auf den Höllenpunkt zuzuführen. Somit sind bei Kleist nicht nur die Figuren durch Verstellung im Stile der höfischen Moralistik ge-

prägt, sondern auch sein »Erzähler ist die Inkarnation des Graciánschen Helden, der den Leser mit Finten betört.«⁹⁰ Verstellung wird damit zur Textstrategie des bösen Erzählers, die ein »erzählstrategisch-ästhetisches Machtspiel um Wissensherrschaft zwischen Erzähler und Leser«⁹¹ schafft. Noch fechten die Figuren ihren Kampf mit List und Verstellung, der sich bald in ein brutales und explosiv-transgressives Gewaltszenario verwandeln wird.

Als Verfechter der bürgerlichen Moral kämpft der Kaufmann gegen die amourösen Avancen seines Adoptivsohns und fängt »halb mit List, halb mit Gewalt« (205) einen Brief von Nicolos Affäre Xaviera ab. Piachi fälscht die Schrift Xaviera Tartinis und schickt Nicolo einen Brief mit der Bitte um ein Treffen. Am besagten Ort aber trifft er nicht auf Xaviera, sondern kommt zur Beerdigung seiner Ehefrau Constanze, die Piachi ohne es Nicolo gesagt zu haben, ausrichten lässt und ihn somit öffentlich beschämt:

Nicolo, der in dem Mantel gehüllt, unter den Hallen der Kirche stand, und zu seinem Erstaunen einen ihm wohlbekannten Leichenzug herannahen sah, fragte den Alten, der dem Sarge folgte: was dies bedeute? und wen man herantrüge? Doch dieser, das Gebetbuch in der Hand, ohne das Haupt zu heben, antwortete bloß: Xaviera Tartini: – worauf die Leiche, als ob Nicolo gar nicht gegenwärtig wäre, noch einmal entdeckt, durch die Anwesenden gesegnet, und alsdann versenkt und in dem Gewölbe verschlossen ward. (206)

Hier überschreitet Piachi zwar nicht die Grenzen der Legalität, aber ihm ist vollkommen bewusst, dass sein perfider Züchtigungsversuch in diesem »Zeremoniell einer Exklusion«⁹² eine extreme Demütigung für Nicolo darstellt. Sein boshafte Handeln, das die Grenzen der Moral transgrediert, ist gänzlich reflektiert und er operiert mit einer rational durchdachten List à la Gracián. Er bedient sich der *simulatio*, indem er Demut und Pietät der verstorbenen Ehefrau gegenüber heuchelt, um Nicolo zurechtzuweisen. Gleichzeitig dissimuliert er seine egoistischen Ziele, die aus sadistischen Neigungen und dem Machterhalt innerhalb der Familie bestehen. Piachi erscheint hier als kühler, berechnender und skrupelloser Intrigant, wie er im Drama der Neuzeit auftritt. Er ist kein leidenschaftlicher Held, der das Böse um des Bösen willen tut, sondern ein moderner und entdämonisierter Teufel ohne Theologie, der planvoll und logisch die Zerstörung seiner Gegner vorantreibt, denn das »Prinzip Teufel ist die Steuerung aus dem Hinterhalt, Steuerung in gezielter Verstellung.«⁹³ Damit steht er in der Tradition der neuzeitlichen Ränkeschmiede wie Shakespeares Jago aus *Othello*, die den Übergang von Magie, Mythos und Glauben zu Logik, Wissenschaft und Zweifel markieren.⁹⁴ Wenn Jago ausspricht »we work by wit and not by witchcraft«,⁹⁵ dann steht diese Aussage stellvertretend für einen

Paradigmenwechsel auch auf Seiten des Bösen. Piachis Handeln mutet an, als habe er Kenntnis von Graciáns *Handorakel der Welthlugheit*, wo die Verstellung wie folgt beschrieben wird:

Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre. Pelea la sagacidad con estratagemas de intención: nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad, atente siempre a desmentir;⁹⁶

Ein Krieg ist das Leben des Menschen gegen die Bosheit des Menschen. Die Klugheit führt ihn, indem sie sich der Kriegslisten hinsichtlich ihres Vorhabens bedient. Nie tut sie das, was sie vorgibt, sondern zielt nur, um zu täuschen. Mit Geschicklichkeit macht sie Luftstreiche; dann aber führt sie in der Wirklichkeit etwas Unerwartetes aus, stets darauf bedacht, ihr Spiel zu verbergen.⁹⁷

Nicolo, zu diesem Zeitpunkt noch nicht fähig, die List Piachis zu antizipieren – eine Kunst, die Gracián ebenfalls beschreibt⁹⁸ –, wird durch diesen Vorfall dazu angetrieben, den Krieg gegen seinen Adoptivvater zu erwidern, auf heuchlerische Weise »die Verabschiedung der Xaviera anzugeloben« (206), einen Fuß in die dem Abgrund zuführende Spirale des Bösen zu setzen und »die Aufmerksamkeit des redlichen Alten zu umgehen« (206). Dass es sich bei diesem aber keineswegs um einen redlichen Alten handelt, hat die Begräbnisszene eindrücklich vor Augen geführt. Piachi hat Nicolos Affekte – die »krankhaften Säfte der Seele«,⁹⁹ welche die Klugheit vernebeln – strategisch erkannt und ausgenutzt und diese als »Daumschraube«¹⁰⁰ zu Gunsten seiner eigenen Vorstellungen verwendet. Nicht nur Nicolo, dessen Verstellungskünste im nächsten Abschnitt dieses Textes ins Zentrum der Analyse rücken, taktiert mit Hilfe von List, Verstellung und Schauspielerei, auch Piachi – der vom Erzähler teils als schöne Seele in Schiller'scher Manier gezeichnet wird – verfügt über Kenntnisse einer neo-stoizistischen »Bändigung der Affekte«,¹⁰¹ wie sie in der höfischen Gesellschaft gefordert war. Sigrid Weigel führt aus, dass die Verstellungspraktiken der Figuren unterschiedlich charakterisiert sind und aus den »semiotischen Registern von List, Schauspielerei und Schamhaftigkeit«¹⁰² stammen. Piachi bediene sich, wie gesehen, der List, Nicolo der Schauspielerei und Elvire der Schamhaftigkeit. Diese Einteilung trifft im Großen und Ganzen zu, wird aber von Kleist nuancierter und mit einigen Brechungen dargestellt. Piachi ist demnach ein Akteur, der nicht das ist, was er zu sein scheint, was durch die irreführende Erzählführung zu einer doppelten Brechung der Aufrichtigkeit innerhalb der Diegese führt. Seine Tugenden sind lediglich simuliert und er weiß, wie dereinst Machiavelli, dass es nicht nötig ist, all die »guten Eigenschaften wirklich zu besitzen, wohl aber den Anschein zu erwecken, sie zu besitzen«.¹⁰³ Piachi wird wie der Teufel in

Dantes *Commedia* zum Logiker (»Forse tu non pensavi ch'io löico fossi«¹⁰⁴ [Du dachtest / Vermutlich nicht, daß ich Logik verstände¹⁰⁵]) und versucht, seine monetären und machtpolitischen Interessen durch planvolle Intrigen und kalte Berechnung durchzusetzen.

Laut Günter Blamberger deckt Kleist in seiner Erzählung die »Aporien idealistischer Anthropologie gnadenlos auf«, sodass man von dem Text als »genau kalkulierte Antibildungsgeschichte«¹⁰⁶ sprechen könne. Piachis Familie sei ein rein artifizielles Gebilde, das »nur durch Substitutionen zusammengehalten«¹⁰⁷ werde. Der *pater familias* habe den Findling lediglich »an seines Sohnes Statt« (200) angenommen, um sein Erbe zu sichern und verfügt von Beginn an über Nicolo wie über seine Habe. Sein gesamtes Handeln sei von »Kalkül, vom genauen Abwägen, von kalter Berechnung geleitet«¹⁰⁸ und somit von der »kaufmännische[n] Gleichung von Geld und Liebe«¹⁰⁹ geprägt. Im Hintergrund all seiner Handlungen sei eine verdeckte egoistische Motivation spürbar, die entweder von Machtdurst oder Selbstbespiegelung herrühre. Der materialistische Denker Helvétius erklärt diese latenten Beweggründe menschlichen Handelns wie folgt: »Unter Vätern und Müttern [...] werden die einen vom Gefühl der Posteromanie bewegt: in ihren Kindern lieben sie eigentlich nur ihren Namen. Die anderen sind darauf bedacht zu befehlen, und in ihren Kindern lieben sie nur ihre Sklaven.«¹¹⁰

Das Böse zeigt sich bei Piachi also zunächst in einer »Verhaltenslehre der Kälte«,¹¹¹ bei der Menschen mit Objekten gleichgesetzt werden. Christine Künzel geht davon aus, dass »Kleists Kaufmann Liebe – wie auch die Rache – in erster Linie im Sinne eines ›Geschäftes‹ betrachtet«¹¹² und in der Beziehung zu Nicolo das Band einer Gefühlsgemeinschaft fehlt.¹¹³ So ist Piachis Privatleben komplett vom »Gefühlshaushalt des Warentausches«¹¹⁴ bestimmt, der auch seine moralischen Wertvorstellungen bestimmt: »Der moralische Antagonismus von Gut und Böse ist in Piachis Welt in das Gegensatzpaar von Gütern und Mängeln übersetzt.«¹¹⁵ Jochen Schmidt spricht vom »emotionalen Vakuum«¹¹⁶ des Hauses Piachi, in dem der Reifungsprozess des Findlings als mechanische Abfolge von Rollenzuweisungen durch das Familienoberhaupt dargestellt wird. Für ihn ist der Findling zunächst eine »Leerstelle einer identitätslosen Existenz«¹¹⁷ und somit ein Opfer einer lieblosen und funktionalistischen Erziehung. Piachis autoritärer Gestus kehrt wieder, als er die »Peitsche von der Wand« (213) nimmt und Nicolo des Hauses verweisen will. In einer letzten Windung der Spirale des Bösen, die Piachi zu seiner finalen Transgression bringen wird, greift Nicolo »eines Tartüffe völlig würdig« das heiligste Gut Piachis – dessen materiellen Besitz in Form des Hauses – an: »an ihm, dem Alten, sei es, das Haus zu räumen, denn er durch vollgültige Dokumente eingesetzt, sei der Besitzer und werde

sein Recht, gegen wen immer auf der Welt es sei, zu behaupten wissen!« (213) So löst nicht der sexuelle Übergriff auf seine Frau den Wutausbruch des Kaufmanns aus, sondern eine angedrohte Enteignung in einer »abrupten Wendung von quasi religiöser Unterwerfung zu plötzlicher Herrschaftsusurpation«. ¹¹⁸ Hier wird Piachis Verwobenheit in eine Ökonomie des Bösen letztendlich offenbar und er vollstreckt die tödliche Transgression – die er in der Hölle fortzusetzen gedenkt – an seinem Adoptivsohn Nicolo:

Piachi hatte gerade tags zuvor die unglückliche Elvire begraben, die an den Folgen eines hitzigen Fiebers, das ihr jener Vorfall zugezogen hatte, gestorben war. Durch diesen doppelten Schmerz gereizt, ging er, das Dekret in der Tasche, in das Haus, und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein. Die Leute die im Hause waren, bemerkten ihn nicht eher, als bis die Tat geschehen war; sie fanden ihn noch, da er den Nicolo zwischen den Knien hielt, und ihm das Dekret in den Mund stopfte. (214)

In extremer Raffung wird der Leser Zeuge des plötzlichen und intensiven Umschlags des bis dato kühl operierenden Kaufmanns zu einem diabolischen ¹¹⁹ und affektgesteuerten Rächer. ¹²⁰ Kleist erzählt die Ermordung Nicolos in »einer Prosa, die mörderisch ist, weil das Schrecklichste gelassen, kalt und unbeteiligt vorgetragen wird«. ¹²¹ Der Mordakt zeigt in seiner Drastik die Öffnung des klassischen Körpers und schlägt dadurch »Löcher ins famose Kontinuum der goethischen Natur«. ¹²² Durch die Darstellung von Piachis brutalem Gewaltausbruch zeigt sich der »grausame Charakter der Prosa« ¹²³ und Kleist attackiert auf aggressivste Art und Weise die gesamte klassisch-ästhetische Tradition, wie es László Földényi wortreich beschreibt:

Das Hirn: weißlicher, pappiger, spermaartiger Ausdruck des sich heftig verbreitenden Nichts. Das Innere des Körpers wird sichtbar. Mehr noch: im schrecklichen Augenblick des verspritzenden Gehirns sieht man nichts als das Innere. Hirn, Urin, Schweiß, Sperma, Schleim: der Körper öffnet sich. [...] Und dadurch wird eine ganze europäische Tradition verletzt: Tabus fallen, Schamhaftigkeiten gerinnen in nichts. Der Geist, genauer gesagt, die Bildung, auf die man den Geist der Neuzeit zu reduzieren versucht hat, versagt. Das Bindemittel der Kultur bröckelt ab, und es tritt das neue Bindemittel des Nichts an seine Stelle. ¹²⁴

Es ist Piachi nicht mehr möglich, den Konflikt der unversöhnlichen Gegensätze harmonisch aufzulösen oder durch Kommunikation zu mildern. Oder, wie Friedrich Strack es formuliert: »Aus einem rechtlichen und wohlgesitteten Bürger ist damit ein unbarmherziger Rachegeist geworden, der Michael Kohlhaas weit in

den Schatten stellt. Selbst ein großer Bösewicht wie Franz Moor erscheint vor Piachi wie ein Meßbube.¹²⁵ Doch Piachi geht noch einen Schritt weiter und bekundet – in dreifacher Wiederholung – öffentlich seine Sehnsucht nach einem faustischen Pakt, um seine Rachegeleüste zu befriedigen und die Abwärtsspirale seiner Überschreitungen dem Höllenspunkt zuzuführen:

Er rief die ganze Schar der Teufel herbei, ihn zu holen, verschwor sich, sein einziger Wunsch sei, gerichtet und verdammt zu werden, und versicherte, er würde noch dem ersten, besten Priester an den Hals kommen, um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden! (215)

Die transgressive Spirale des Bösen, in die der »Extremist| der Rache«¹²⁶ Piachi sich freiwillig begibt, als er seine Hinrichtung ohne Absolution fordert, fußt auf einer maliziösen Dialektik von Kalkül und Leidenschaft, die Menschen wie Objekte behandelt und einer Substitutionslogik Vorschub leistet, die am Ende zur ultimativen Transgression der Höllenfahrt Piachis führt. Für seine besessene Vendetta nimmt er die ewige Wiederkehr von Schmerz und Strafe in Kauf. Sein Wille zur Rache ist wie bei Michael Kohlhaas nicht rein psychologisch erklärbar, sondern stellt den Leser vor ein nicht komplett durchschaubares Rätsel, wenn er seinen unerbittlichen Rachedurst mit einer Mischung aus transgressiven Gewaltausbrüchen und zäher, kühl kalkulierender Ruhe stillt. Eben jene Verbindung macht Piachi zum ultimativen Verfechter des Bösen, der alle Register zieht, um seine diabolischen Ziele zu erreichen: »Extremere Haß als einen, auf den der Preis ewiger Höllenqualen gesetzt ist, welcher aber gleichwohl gern entrichtet wird, kann man sich nicht denken.«¹²⁷ Kleist ist es gelungen, mit Hilfe einer manischen Ästhetik und seinem »tödlichen und mörderischen Stil«,¹²⁸ der durch Wiederholungen, Transgressionen und Exzesse geprägt ist, einen rechtschaffenen Kaufmann in ein Rachemonster zu verwandeln. Anstatt auf psychologische, moralische oder kausale Erklärungsmuster setzt er auf den »Einschlag einer durch Imaginationssprache vermittelten Intensität«.¹²⁹ Diese Strukturen des Bösen kombiniert er mit einem außerhalb der Diegese angelegten infernalischen Fluchtpunkt, auf den alle Ereignisse strudelartig zulaufen. Dieser Punkt schafft es nicht nur, intertextuelle Verweise auf Dantes *Commedia* herzustellen, sondern bricht die gesamte Novelle auf und öffnet ihr Ende¹³⁰ auf eine manische Wiederkehr der Höllenstrafe, die immer wieder von vorne beginnt: »Die Unterweltreise ist nicht nur ein Extremereignis innerhalb der Handlung, sie markiert auch einen Extrempunkt der narrativen Disposition und des gesamten literarischen Unternehmens – den Punkt, an dem die Erzählung kurzuschließen und der Text über sich hinauszugehen droht.«¹³¹

Dieser grausame Wiederholungszwang, den der Erzähler hier in Szene setzt,

ist Teil von Kleists radikaler und subversiver Ästhetik des Bösen, die nicht davor zurückschreckt, das Grauen des Lesers über die Qual seiner Figuren zu evozieren: »Kleist, der sich hier aufhält, hätte eigentlich eine ungemaine Anlage, so ein zweiter Dante zu werden, so eine Lust hat er an aller Quälerei seiner poetischen Personen«. ¹³² Die ewige Wiederholung des Rächens, aber auch des Sterbens, ist eine textinhärente Struktur in Kleists *Findling*, der wie keiner seiner anderen Texte »ein trostlos düsteres Finale, einen katastrophischen Ausgang ohne jede Aufhellung« ¹³³ präsentiert, in dem wie in einem Barockdrama keiner der Protagonisten überlebt. Diese transgressive Spirale des Bösen umfängt nicht nur den Kaufmann Piachi, sondern kann ebenso an der Entwicklung der Figur des Nicolo deutlich gemacht werden.

Bigotterie - Erotik - Transgression: Nicolo und das Böse

Wie in Matthew Lewis' Gothic Novel *The Monk* – der nach seiner Veröffentlichung im Jahre 1796 einen literarischen Skandal auslöste und vom Großteil der Zeitgenossen als »tiefste Barbarei der Einbildungskraft und des Geschmacks« ¹³⁴ wahrgenommen, aber dennoch vom Publikum geradezu verschlungen wurde – handelt es sich bei der Hauptfigur in Kleists Novelle um einen Findling. Wie der Mönch Ambrosio ist auch Nicolo den beiden Leidenschaften der »Bigotterie« und dem »Hange zu den Weibern« (205) verfallen, die bei dem Mönch zunächst asketisch unterbunden werden, um dann umso intensiver und satanischer hervorzubrechen. ¹³⁵ In beiden Werken wird das Böse an libidinöse Energien gebunden, die von Begehren in Destruktion umschlagen. Nicolos latente Dämonie – die schon zu Beginn in der Nussknacker-Szene offenbar wird – wurde bereits im vorigen Abschnitt erwähnt. Das Nüsseknacken wurde im Volksglauben mit dem Teufel und einer sinnlichen Erotik in Verbindung gebracht und steht in extremem Kontrast zu Piachis Trauer-Gestus: »Nüsse sind allgemeine Symbole der Fruchtbarkeit. [...] Im Christentum [...] sah man in den übernommenen und nur wenig gewandelten Fruchtbarkeitssymbolen auch die Gefahren einer übersteigerten Sinnlichkeit«. ¹³⁶ Auch im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* findet sich diese dunkle Reminiszenz der Nuss: Das lateinische Wort für »Nuss« (*nux*) wurde mit »schaden« (*noc*) in Verbindung gebracht und entsprechend wurden Nussbäume als Totenbäume bezeichnet. ¹³⁷ Mit Hilfe dieser Symbolik wird es möglich, Nicolo nicht nur als Opfer von Sozialisation oder paternalistischer Autoritäten zu sehen, sondern ihm eine inhärente infernalische Disposition zuzugestehen, wie dies etwa Gerhard Gönner mit seinem interessanten, aber etwas weit hergeholten Verweis auf den mythischen Todesboten Hermes tut. ¹³⁸ Kleist nutzt die morphologische Ähnlichkeit der Walnuss und

des menschlichen Kopfes, um sie als latentes Leitmotiv in den Text einzubauen. Das Knacken der Nüsse durch Nicolo entspricht dem Knacken seines eigenen Kopfes durch den wütenden Angriff Piachis am Ende der Novelle. Auch die Kopfverletzung Colinos, dessen Ähnlichkeit zu Nicolo nicht nur über die logographische Eigenheit der beiden Namen gegeben ist, sondern sich auch in der Verkleidungsszene offenbart, ist eine Variante dieser Nuss/Schädel-Bruch-Szene. Dass dabei das Innere der Nuss oder eben das Hirn austritt, ist mehr als nur eine antirationale Spitze Kleists.

Ohne diese Textsignale als alleinige Wegweiser einer Lektüre gelten zu lassen, kann diese durch Dissimulationstechniken verdeckte satanische Aura Nicolos zum Ausgangspunkt einer Interpretation seiner Figur als Agent des Bösen verwendet werden. Seine latente Boshaftigkeit hält der Findling hinter einer Maske der Schönheit versteckt, sodass zeitgenössische physiognomische oder phrenologische Erkenntnisse in Kleists Text konterkariert werden. Noch Schopenhauer war sich sicher, dass »jedes Menschengesicht eine Hieroglyphe« sei, das »das ganze Wesen des Menschen ausspreche«. ¹³⁹ Dieses Vorurteil war zu Kleists Zeit weit verbreitet und findet sich auch noch in Francis Galtons und Cesare Lombrosos Wissenschaften zur Normalverteilung und dem Phänotyp des Verbrechers. ¹⁴⁰ Nicolo allerdings bewegt sich mit einer Maske des Bösen durch den Text, die seine transgressiven Anlagen nur teilweise verdeckt, und ist somit von Beginn an als wenn auch »nicht reizloser Bösewicht und Unheilbringer« ¹⁴¹ charakterisiert.

Aus Piachis bürgerlicher Perspektive ist Nicolos Hang zum Bösen in seinem Umgang mit dem Klerus und den Frauen, insbesondere mit Xaviera Tartini, »Beischläferin ihres Bischofs« (201), die die beiden feindseligen Prinzipien in sich vereint, zu suchen. Aus diesem Grund verheiratet der *pater familias* seinen Adoptivsohn mit »*Constanza Parquet*, einer jungen lebenswürdigen Genueserin«, um dadurch Nicolos erotischen Drang zu bezähmen und in der bürgerlichen Ehe »das letzte Übel damit an der Quelle [zu verstopfen]« (201f.). Nach der öffentlichen Beschämung durch Piachi glaubt Nicolo seine Adoptivmutter für diese Tat verantwortlich und dies erweckt »in der Brust des Unglücklichen einen brennenden Haß gegen Elviren« (206).

Nicolo möchte Rache an ihr nehmen, verspürt aber gleichzeitig eine erotische Attraktion zu der für ihn verbotenen Frau: »Der Unwille, der sich mit sanfter Glut auf ihren Wangen entzündete, goß einen unendlichen Reiz über ihr mildes, von Affekten nur selten bewegtes Antlitz« (206). Die sinnliche Anziehung ist hier nach dem Muster des empfindsamen Romans gebildet, in dem die Frau als Verkörperung der Reinheit, der Moral und der Tugend gezeichnet wurde. Die Figur der »treuen, trefflichen Elvire, die wenige Wünsche in der Welt hatte« (202), ist

als »Muster der Tugend« (209) das perfekte Opfer für den gegen die bürgerliche Moral kämpfenden Nicolo, denn das »Begehren des Mannes entzündet sich nicht mehr unmittelbar am Leib der Frau, sondern an ihrer Tugend« (209).

Die sadistische Männerfantasie von der Beschmutzung der reinen Frau, die Kleist auch in der *Marquise von O...* literarisch bearbeitet hat, trägt Züge des frivolen Romans *Les Liaisons dangereuses* von Choderlos des Laclos, wo die Liebe als Krieg dargestellt wird und Taktik, Affektkontrolle und kalter, technischer Verstand die Manipulation der Frau herbeiführen sollen.¹⁴² Bei Nicolo finden sich Elemente aus dieser literarischen Gattung des *ancien régime* aber auch emotionale Rachegefühle und erotische Anziehung werden zu einem explosiven Affektcocktail vermischt, der sich an Elvire entladen wird:

Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten. Er fühlte wohl, daß Elvirens reiner Seele nur durch einen Betrug beizukommen sei; und kaum hatte ihm Piachi, der auf einige Tage aufs Land ging, das Feld geräumt, als er auch schon Anstalten traf, den satanischen Plan, den er sich ausgedacht hatte, ins Werk zu richten. (212)

Spätestens hier wird der teilweise naiv agierende Nicolo zum Verfechter einer instrumentellen Vernunft, die durch Täuschung und List seine Gegner umgarnt, um dann in einer planvollen Transgression zuzuschlagen: »Nicolo erkennt die Kunst der Verstellung als Macht«¹⁴³ und er beginnt im Stile der höfischen Moralistik gegen Elvire vorzugehen. Er hat Elvires Schwäche in ihrer schwärmerischen Liebe zu ihrem Retter entdeckt und ist nun gewillt, dieses Wissen strategisch einzusetzen. Seine Fähigkeit der *dissimulatio*, wie zu Beginn der Novelle angedeutet, entfaltet sich nun komplett, nachdem er in Piachis Schule der Verstellung gegangen ist.

Nicolo spielt mit verdeckten Karten und versteckt seinen erotischen und destruktiven Trieb hinter einer Maske, die zum entscheidenden Symbol seiner Figur wird und an traditionelle gestaltwandlerische Fähigkeiten des Teufels erinnert. Nicolo ist hier keineswegs als der Teufel höchstpersönlich zu sehen, sondern als eine seiner modernen Manifestationsformen, die diabolische Züge trägt, mit dem Teufel aus den biblischen Apokryphen oder mittelalterlichen Dämonologie aber nichts zu tun hat.¹⁴⁴ Alt merkt hierzu an: »Der Teufel verkörpert nicht das Böse, sondern die Lust des Menschen, sich das Böse vorzustellen und in Bildern nahezubringen.«¹⁴⁵ Konkret nutzt er wie Machiavellis *Principe* seine *occasione*¹⁴⁶ und lauert Elvire mit der Verkleidung des genuesischen Ritters auf, die er schon einmal getragen hatte, um Elvire an die geisterhafte Wiederkehr ihres Retters zu erinnern. Durch dieses Kostüm wird Nicolo nicht nur als er selbst unfassbar, sondern transformiert seinen Status als Intrigant auf eine höhere Ebene: »In der

Verkleidung radikalisiert sich die Verstellung.«¹⁴⁷ »Er hatte auch, im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft, ganz richtig gerechnet« und Elvire fällt vor Schreck in Ohnmacht, woraufhin Nicolo beginnen will, sie zu vergewaltigen und »sie mit heißen Küssen auf Brust und Lippen« bedeckt (212f).

Aus der Perspektive Piachis wird Nicolo damit nicht nur wie der Mönch Ambrosio zum Sexualstraftäter, der die Vernichtung der Familie bewirkt, die ihn aufgenommen hat, sondern auch zum Verräter, die in Dantes Hölle im untersten Höllenkreis angesiedelt sind. Wie Judas, Brutus, Cassius und Luzifer wird Nicolo zum Erzverräter, der die Novelle auf den Höllenkreis zusteuert.¹⁴⁸ Schon hier wird Bohrrers Formel des ästhetisch Bösen vom »Sinnentzug im Entsetzen«¹⁴⁹ eingelöst, doch Nicolo steigert nach dieser versuchten Vergewaltigung seine Bosheit noch weiter und verjagt Piachi – mit dem zynischen und eiskalten Gebrauch legaler Mittel – von seinem eigenen Besitz.

Das Böse läuft somit von zwei Seiten aufeinander zu. Beide, Nicolo und Piachi, können als Agenten des Bösen gesehen werden und Kleist begünstigt mit seinem narrativen Verwirrspiel keine und zugleich doch auch beide Möglichkeiten. Keine der beiden Figuren ist die Inkarnation des Bösen. Vielmehr siedelt Kleist ihre Zeichnung jenseits von Gut und Böse an und unterminiert eine moralische Lesart der Novelle von Beginn an, während er auf ästhetische Intensitätsausbrüche abzielt. Kleists Helden sind keine Vertreter von Moral oder Didaxe, sondern Repräsentanten einer »Wildniß der Seele«,¹⁵⁰ die auch – oder insbesondere – die Schattenseiten des Menschen zeigen. Nur über den mutigen Abstieg in die Abgründe der Seele kann Kleist seine radikale Poesie hervorbringen: »Der Kern des Bösen ist das Unberechenbare – jenes schon von Baudelaire gesuchte schlechthin Neue.«¹⁵¹ Das Böse ist dabei keineswegs auf die moralisch bösen Taten der Figuren reduziert, sondern wirkt wie eine berauschende Droge, die eine »ästhetische Verführung zur Lebensintensität«¹⁵² bietet.

Kleists *Findling* führt zu einer »Verabschiedung des Lessing'schen Aufklärungs-optimismus«¹⁵³ und war nicht nur bei seinen Zeitgenossen aufs Heftigste umstritten, sondern löst auch heute noch bei seinen Lesern Verstörung und Unbehagen aus.

Dennoch verfügt das Böse über einen seduktiven Charakter. Trotz seiner Widrigkeiten besitzt es eine mysteriöse Attraktion, die den modernen Rezipienten beeindruckt. Möglicherweise ist es Kleists radikale und anticlassische Poetik mit ihrer klaren Affinität zur Gewalt und zur Zerstörung der etablierten Formen, die uns verstört, aber dennoch fasziniert. Kleist überschreitet als einer der ersten »Pioniere« des Bösen mit seinem *Findling* die Grenzen des Ästhetischen seiner Zeit und öffnet durch seine poetische Revolte die Geschlossenheit und Regelmäßigkeit der klassischen Poetik in Deutschland. Er treibt einen poetischen Keil in die profane, nützliche und alltägliche Sprache des frühen 19. Jahrhunderts

und verwendet diese kalte Sprache, um sie mit Sinnlichkeit, Gewalt, Grauen und Tod zu durchsetzen. Sein Stil ist von so intensiver Bösartigkeit, gerade weil der kalte Berichtstil von unvorhergesehenen Gefühlsexzessen durchbrochen wird und jede emotionale Situation auf der Grenze eines extremen Umschlags angesiedelt sein kann.¹⁵⁴ Die Psyche von Kleists Protagonisten ist jeweils polar sowie transitorisch angelegt und kann in jedem Moment zu einem radikalen Übergang – im extremsten Fall von Leben zum Tod – umschlagen.¹⁵⁵ Im *Findling* wird diese fragile und sensible Polarität noch unberechenbarer, weil der Erzähler uns jeglichen Einblick in die Seelen der Figuren verweigert und durch seine Unzuverlässigkeit die Dissonanz und fehlende moralische oder kausale Motivation der Protagonisten noch weiter unterminiert.

Diese starke Kommunikation im Sinne Batailles bricht aus der Sphäre des Alltäglichen in einen dionysischen Raum des Bösen, wo Sinnlichkeit, Feste, Erotik, Trennung und Tod herrschen. Sie lebt von der Verletzung des Verbots und der Imagination des Bösen und unterhält eine dauernde Verbindung mit dem Ärgernis: »nous maintenons avec le scandale qu'à tout prix nous voulons soulever, auquel néanmoins nous tentons d'échapper« [wir bleiben in Verbindung mit dem Skandal, den wir um jeden Preis auslösen wollen, dem wir aber dennoch zu entkommen versuchen].¹⁵⁶ Kleists Prosa lebt von der Plastizität des Schreckens und der Intensität des Bösen, das wie das Erhabene und das Heilige doppelt codiert ist und zwischen *fascinosum et tremendum*, zwischen Schönheit und Entsetzen oszilliert. Das Böse als imaginativer Quellpunkt von Kleists Dichtung stattet seine Texte – wie auch schon Dantes *Inferno*, das laut Schelling weit poetischer ist als sein *Paradiso*¹⁵⁷ – mit einer dichterischen Wucht und Intensität aus, die eine Darstellung des Guten allein nicht erzeugen kann. Ernst Jünger nimmt Nietzsche beim Wort und wertet das Böse um, indem er es von der christlichen Sünde entkoppelt: »Es ist nicht die größte Sünde, böse zu sein, sondern stumpf, und das Wort von den Lauen, welche ausgespien werden sollen, ist ein herrliches Wort der göttlichen Unbarmherzigkeit.«¹⁵⁸ Auch Novalis deutet diese Attraktion und Vitalität des Bösen an, wenn er sich fragt: »Wie vermeidet man bey Darstellung des Vollkommenen die *Langeweile*?«¹⁵⁹

Ganz anders als etwa in den Texten der Aufklärung präsentiert Kleist eine »unerbittliche, schonungslose Phantasie des Todes«,¹⁶⁰ die nicht mit moraldidaktischen Zielen durchsetzt und deshalb nicht einer rein rationalen Ordnung unterworfen werden kann. Seine Figuren fahren wie Piachi freiwillig in die Abgründe der Kunst und brechen ihre Regeln: »Als kleistische oder allerjüngste ist Kunst *per definitionem* illegal, subversiv, ohne Verpflichtung.«¹⁶¹ Gilles Deleuze und Félix Guattari fassen diesen Gedanken mit ironischer Übertreibung so: »Vieles in der modernen Kunst kommt von Kleist. Goethe und Hegel sind

im Vergleich zu Kleist ein alter Hut.«¹⁶² Sie teilen ein Kunstverständnis mit Bataille, nach dem es die Pflicht der Literatur ist, sich schuldig zu bekennen und dadurch zum Ausdruck des ästhetisch Bösen zu werden.¹⁶³ Die Lektüre Kleists könnte gefährlich für den Leser werden. Zugang zu jener ambivalenten Intensität, die eine Kleist-Lektüre spendet, bekommt man aber nur, wenn man sich dieser Gefahr aussetzt, wenn man die extremistischen Exzesse der Figuren im Leseakt nachvollzieht.

Anmerkungen

- 1 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1983, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, hg. von Richard Samuel, 389.
- 2 Vgl. hierzu Karl Heinz Bohrer, *Die permanente Theodizee. Über das verfehlte Böse im deutschen Bewußtsein*, in: ders., *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, München 2004, 33–63.
- 3 Ebd., 44.
- 4 Ebd., 45.
- 5 Ebd., 55.
- 6 Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp* (1944), zit. nach Bohrer, *Imaginationen des Bösen*, 55.
- 7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Solgers nachgelassene Schriften*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, Bd. 11, 217.
- 8 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Hegels Kritik des imaginativen Bösen*, in: ders., *Imaginationen des Bösen*, 64–100.
- 9 Auf diesen Sachverhalt hat Klaus Müller-Salget in einer wegweisenden Studie hingewiesen: Walter Müller-Salget, *Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen*, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Kleists Aktualität*, Darmstadt 1981, 166–199.
- 10 Karl Heinz Bohrer, *Wie plötzlich ist Kleist?*, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Friederike Knüpling (Hg.), *Kleist revisited*, Paderborn 2014, 47–61, hier 48.
- 11 Uwe Schütte, *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen 2006, 12.
- 12 Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt/Main 1994, 12.
- 13 Günter Blamberger, »nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis«. Über Kleists Beunruhigungskraft, in: Gumbrecht, Knüpling (Hg.), *Kleist revisited*, 63–78.
- 14 Michel de Montaigne, *Les essais*, hg. von Pierre Villey, Paris 1992, Bd. 2, 171.
- 15 Vgl. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris 1979, Bd. 9: *Lascaux ou la naissance de l'art. Manet. La littérature et le mal. Annexes*, 169–316, hier 219.
- 16 Ebd., 215; alle Übersetzungen im Folgenden vom Verfasser.
- 17 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde.* (= *KSÄ*), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, 245–412, hier 295.
- 18 Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010, 29.

- 19 Sabine Friedrich, *Die Imaginationen des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*, Tübingen 1998, 38.
- 20 William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, II.2, V. 251f. in: ders., *The Complete Works*, hg. von Stanley Wells und Gary Taylor, Oxford 2005, 681–718, hier 694.
- 21 Vgl. Alt, *Ästhetik des Bösen*, 214.
- 22 Grundlegend zum Diskurs der Verstellung Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.
- 23 Niccolò Machiavelli, *Der Fürst* [= *Il Principe*, 1513], hg. von Philipp Riedel, Stuttgart 2001.
- 24 Baldassare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann. Lebensart in der Renaissance* [= *Il libro del Cortegiano*, 1528], Berlin 1999.
- 25 Baltasar Gracián y Morales S. J., *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* [= *Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647], Stuttgart 1964.
- 26 Bataille, *La littérature et le mal*, 214.
- 27 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *KSA*, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, 25f.
- 28 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, Nr. 10, in: *KSA*, Bd. 6: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, 55–161, hier 117.
- 29 Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, Nr. 8, in: *KSA*, Bd. 6, 116.
- 30 Georges Bataille, *L'Érotisme*, in: ders., *Œuvres Complètes*, Paris 1987, Bd. 10: *L'Érotisme. Le Procès de Gilles de Rais. Les Larmes d'Éros*, 7–270, hier 24.
- 31 Georges Bataille, *La Notion de Dépense*, in: ders., *Œuvres Complètes*, Paris 1988, Bd. 1: *Premier écrits 1922–1940*, 301–320, hier 27.
- 32 Ebd., 29.
- 33 Ebd., 31.
- 34 Gerd Bergfleth, *Die Souveränität des Bösen. Zu Batailles Umwertung der Moral*, in: Georges Bataille, *Die Literatur und das Böse. Emily Brontë - Baudelaire - Michelet - Blake - Sade - Proust - Kafka - Genet*, Berlin 2001, 173–222, hier 182.
- 35 Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 9, 11–81, hier 41.
- 36 Friedrich Nietzsche, *Nachlaß 1887–1889*, in: *KSA*, Bd. 13, 341.
- 37 Vgl. Alt, *Ästhetik des Bösen*, 435.
- 38 Vgl. Herbert Vorgrimler, *Geschichte der Hölle*, München 1993, 177.
- 39 Heinrich von Kleist, *Der Findling*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe* (= *SW*), hg. von Helmut Sembdner, München 2013, 199–215, hier 214. Nachweise im Folgenden mit Seitenzahl direkt im Text.
- 40 Hans-Jürgen Schings, *Der Höllenspunkt. Zum Erzählen Kleists*, in: Marie Haller-Neumann, Dieter Rehwinkel (Hg.), *Kleist - ein moderner Aufklärer?*, Göttingen 2005, 41–59, hier 50.
- 41 Vgl. George Steiner, *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*, München 1962, 109.
- 42 Botho Strauß, *Oniritti Höhlenbilder*, München 2016, 14.
- 43 Dante Alighieri, *Commedia*, Inf. 32, 127–132; <https://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR> letzter Zugriff 6.7.2019.
- 44 Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, Die Hölle, 32. Gesang, aus dem Italienischen von Philalethes (König Johann von Sachsen), Hamburg 2010, 136.

- 45 Vgl. Michail Bachtin, *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, in: ders., *Chronotopos*, übers. von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt/Main 2008, 7–196, hier 7.
- 46 Edgar Allan Poe, *A Descent into the Maelström*, in: ders., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 2: *Tales and Sketches 1831–1842*, hg. von Thomas Ollive Mabbott, Cambridge–London 1978, 574–597, hier 580.
- 47 Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793), in: ders., *Werkausgabe in zwölf Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 2013, Bd. 8: *Die Metaphysik der Sitten*, 645–879.
- 48 Ebd., 677.
- 49 Wilhelm Grimm, *Zeitung für die elegante Welt*, 10. Oktober 1811.
- 50 Ludwig Tieck, *Vorrede*, in: *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, hg. von Ludwig Tieck, Berlin 1821.
- 51 Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen–Basel 2000, 351.
- 52 Frank G. Ryder, *Kleist's Findling. Oedipus manqué?*, in: *Modern Language Notes*, 92(1977)3, 509–524.
- 53 Jürgen Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolo*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1985), 109–127.
- 54 Kurt Günther, *Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft*, Leipzig 1911; Hans M. Wolff, *Heinrich von Kleists »Findling«*, in: *University of California publications in modern philology*, 36 (1952), 441–454, hier 452.
- 55 Adam Soboczyński, *Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellung in Kleists Novelle »Der Findling«*, in: *Kleist-Jahrbuch* (2000), 118–135.
- 56 Rudolf Behrens, *»Der Findling«. Heinrich von Kleists Erzählung von den ›infortunes de la vertu‹ im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau*, in: Angel San Miguel, Richard Schwaderer, Manfred Titz (Hg.), *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, 9–28.
- 57 Nikolaus Müller-Schöll, *Die Aussetzer des Lebens. Zur zeiträumlichen Differenz der Darstellung in Heinrich von Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und »Der Findling«*, in: Marianne Schuller, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Kleist lesen*, Bielefeld 2003, 74–97, hier 92.
- 58 Edgar Neis, *Erläuterungen zu Heinrich von Kleist. Erzählungen und Aufsätze*, Hollfeld 1985, 103.
- 59 Günter Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, Berlin 1960, 133.
- 60 Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, München 1957, 68.
- 61 Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, 676f.
- 62 Ebd., 685.
- 63 Vgl. ebd., 671.
- 64 Heinrich von Kleist, *Brief an Wilhelmine von Zenge vom 15. August 1801*, in: *SW*, Bd. 2, 680–685, hier 683.
- 65 Alt, *Ästhetik des Bösen*, 199.
- 66 Kleist, *Brief an Wilhelmine von Zenge*, 683.
- 67 Vgl. Alt, *Ästhetik des Bösen*, 196.
- 68 Hegel, *Solgers nachgelassene Schriften*, 218.

- 69 Vgl. Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolò*.
- 70 Thomas Mann, *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen*, in: ders., *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, Frankfurt/Main, Hamburg 1968, Bd. 3, 297–312, hier 307.
- 71 Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«*, 121.
- 72 Ebd.
- 73 Ebd., 124, 125, 118.
- 74 Heinrich von Kleist, *Allerneuester Erziehungsplan*, in: SW, Bd. 2, 329–335, hier 330.
- 75 Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«*, 112.
- 76 Ebd., 113.
- 77 Johann Wolfgang von Goethe, *Gespräche mit Eckermann* (29. Januar 1827), in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Christoph Michel, Frankfurt/Main 1999, 2. Abt., Bd. 12, 221.
- 78 Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2001, 262.
- 79 Vgl. Günter Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists »Der Findling«*, in: Peter-André Alt u.a. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002, 479–494, hier 483.
- 80 René Girard, *Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*, München 2005, 157.
- 81 David Marno, *Der hypokritische Geschichtenerzähler*, in: Gumbrecht, Knüpling (Hg.), *Kleist revisited*, 203–212, hier 203.
- 82 Vgl. Achim Aurnhammer, *Im Horizont der Ungewissheit. Unzuverlässiges Erzählen in Kleists Novellen*, in: Werner Frick (Hg.), *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*, Freiburg/Breisgau 2014, 101–128, hier 107.
- 83 Vgl. Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, 244.
- 84 Irmela von der Lühe, *Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess. Kleists »Findling«*, in: Hans Richard Brüttner, dies. (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, 274–285, hier 276.
- 85 Vgl. Behrens, »Der Findling«, *Heinrich von Kleists Erzählung von den »infortunes de la vertu«*, 28.
- 86 Ruth Klüger, *Tellheims Neffe. Kleists Abkehr von der Aufklärung*, in: dies., *Katastrophen. Über deutsche Literatur*, München 1997, 164–189, hier 188.
- 87 Irmgard Wagner, »Der Findling«. *Erratic Signifier in Kleist and Geology*, in: *The German Quarterly*, 64(1991)3, 281–295, hier 283.
- 88 Vgl. François de La Rochefoucauld, *Réflexions Morales*, Nr. 181, in: ders., *Réflexions ou sentences et maximes morales et Réflexions diverses*, hg. von Laurence Plazenet, Paris 2005, 417–485, hier 455f.
- 89 Karl Heinz Bohrer, *Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists*, in: ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/Main 1981, 161–179, hier 167.
- 90 Adam Soboczynski, *Versuch über Kleist. Die Kunst des Geheimnisses um 1800*, Berlin 2007, 117.
- 91 Ebd.
- 92 Günter Oesterle, »Der Findling«. *Redlichkeit versus Verstellung - oder zwei Arten, böse zu werden*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998, 157–180, hier 172.

- 93 Peter von Matt, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München–Wien 2006, 206.
- 94 Ebd.
- 95 William Shakespeare, *The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, II.3, V. 362, in: ders., *The Complete Works*, 873–907, hier 887.
- 96 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, in: ders., *Obras completas*, hg. von Santos Alonso, Madrid 2011, 348.
- 97 Gracián, *Handorakel*, 10.
- 98 Vgl. Ebd.
- 99 Ebd., 29.
- 100 Ebd., 16.
- 101 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/Main 1999, 171.
- 102 Sigrid Weigel, *Der ›Findling‹ als ›gefährliches Supplement‹. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800*, in: *Kleist-Jahrbuch* (2001), 120–134, hier 124.
- 103 Machiavelli, *Der Fürst*, 139.
- 104 Dante, *Commedia*, Inf. 27, 122f.; <https://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR> [letzter Zugriff 6.7.2019].
- 105 Dante, *Göttliche Komödie*, 27. Gesang, V. 122f., 116.
- 106 Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte*, 479.
- 107 Ebd., 485.
- 108 Christine Künzel, *Die Rächenfehler der Kaufleute. Anmerkungen zu »Michael Kohlhaas« und »Der Findling«*, in: dies., Bernd Hamacher (Hg.), *Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie*, Frankfurt/Main 2013, 183–197, hier 183.
- 109 Oesterle, *»Der Findling«, Redlichkeit versus Verstellung*, 159.
- 110 Claude Adrien Helvétius, *Vom Geist*, in: ders., *Philosophische Schriften I*, hg. von W. Krauss [= *De l'esprit*, 1758], Berlin–Weimar 1973, 416.
- 111 Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/Main 2009.
- 112 Künzel, *Rächenfehler*, 195.
- 113 Vgl. hierzu auch Stefanie Marx, *Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*, Würzburg 1994, 97.
- 114 Bernd Fischer, *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, 115.
- 115 Ingeborg Harms, *Kleists »Findling« zwischen Krypta und Handelsgewölbe*, in: Christine Lubkoll (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 149–167, hier 156.
- 116 Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, 262f.
- 117 Ebd., 261.
- 118 Oesterle, *»Der Findling«, Redlichkeit versus Verstellung*, 176.
- 119 Harms weist auf Piachis »Nähe zum Diabolischen« hin, die durch den Mord an Nicolo offenbar wird. Im *Urfaust* ist das Zerquetschen des Hirns an der Wand die Todesart, die der Teufel für Faust wählt (Harms, *Kleists »Findling« zwischen Krypta und Handelsgewölbe*, 155).
- 120 Blambergers These, der Mord an Nicolo sei »die Strafe für die versuchte Selbstbefreiung«, wie sie Kafka später in *Das Urteil* »bis in die letzte Konsequenz hinein kopieren« wird (Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte*, 485), ist meines Erachtens überzogen und kann nicht ausreichend mit einschlägigem Textmaterial belegt werden.

- 121 Bohrer, *Augenblicksemphase*, 166.
- 122 Mathieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges. Kleist*, Basel 1981, 19.
- 123 Karl Heinz Bohrer, *Kleists Selbstmord*, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Darmstadt 1981, 281-306, hier 290.
- 124 László Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München 1999, 211.
- 125 Friedrich Strack, *Suchen und Finden. Romantische Bewusstseinsstrukturen im Werk Heinrich von Kleists?*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1990), 86-112, hier 103.
- 126 Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, 105.
- 127 Jan Philipp Reemtsma, *Graugestalt und Nachtviole. Ein Versuch, den Krieg im Werke von Kleist zu kommentieren*, in: ders., *Warum Hagen Jung-Ortlieb erschlug. Unzeitgemäßes über Krieg und Tod*, München 2003, 95-201, hier 116.
- 128 Karl Heinz Bohrer, *Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren*, in: ders., *Imaginationen des Bösen*, 188-213, hier 193.
- 129 Karl Heinz Bohrer, *Kohlhaas' Rache. Kein moralischer Disput, sondern imaginative Intensität*, in: ders., *Ist Kunst Illusion?*, München 2015, 101-124, hier 124.
- 130 Vgl. Gesa von Essen, *Nach der Katastrophe. Kleists gewagte Schlüsse*, in: Brittnacher, von der Lühe (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, 286-311, hier 287.
- 131 Isabel Platthaus, *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*, München 2004, 92.
- 132 Achim von Arnim an die Gebrüder Grimm, in: Helmut Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, München 1969, 285.
- 133 Von Essen, *Nach der Katastrophe*, 290.
- 134 August Wilhelm Schlegel, *Rezension in der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung 157* (1798), in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, Bd. 11, 269-274, hier 271.
- 135 Die Parallelen zwischen *The Monk* und *Der Findling* arbeitet Peter K. Jansen heraus. Vgl. Peter K. Jansen, »*Monk Lewis*« und *Heinrich von Kleist*, in: *Kleist Jahrbuch* (1984), 25-54.
- 136 Marianne Beuckert, *Symbolik der Pflanzen*, Frankfurt/Main 1995, 329.
- 137 Vgl. Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 1938/41, Bd. 9, Sp. 71-84, hier Sp. 72f.
- 138 Vgl. Gerhard Gönner, *Von »zerspalteten Herzen« und der gebrechlichen Einrichtung der Welt. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*, Stuttgart 1989, 113.
- 139 Arthur Schopenhauer, *Zur Physiognomik*, § 377, in: ders., *Parerga und Paralipomena II*, Kap. 29, hg. von Adolf Wilhelm Hayn, Berlin 1851.
- 140 Vgl. Martin Uebelhart, *Schmutzige Hieroglyphen. Ansichten des Bösen im physiognomischen Bedeutungsglauben*, hier 109.
- 141 Mann, *Heinrich von Kleist*, 307.
- 142 Vgl. Susanne Scharnowski, *Grausame Liebschaften. Zum literarischen Typus des Verführers*, in: Alexander Schuller, Wolfert von Rahden (Hg.), *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Berlin 1993, 251-275, hier 259ff.
- 143 Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte*, 490.
- 144 Vgl. Brittnacher, *Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus*, in: Schuller, von Rahden (Hg.), *Die andere Kraft*, 167-192, hier 181.
- 145 Alt, *Ästhetik des Bösen*, 116.
- 146 Vgl. Soboczynski, *Versuch über Kleist*, 63.
- 147 Von Matt, *Die Intrige*, 46.

- 148 Vgl. Schings, *Der Höllenpunkt*, 52.
- 149 Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Bösen. Oder gibt es eine böse Kunst?*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 51 (2007), 536–550, hier 550.
- 150 Friedrich Nietzsche, *Nachlaß 1885–1887*, in: *KSA*, Bd. 12, 310.
- 151 Norbert Bolz, *Das Böse jenseits von Gut und Böse*, in: Carsten Colpe, Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hg.), *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Frankfurt/Main 1993, 256–273, hier 267.
- 152 Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/Main 1986, 71.
- 153 Von der Lühe, *Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess*, 284.
- 154 Vgl. hierzu besonders die Studien von Kommerell, Blöcker und Kunz. Max Kommerell, *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*, in: ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt/Main 1944, 243–318; Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, 188f.; Josef Kunz, *Die Thematik der Daseinsformen in Kleists Dichterischem Werk*, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt 1973, 672–706, hier 680.
- 155 Vgl. Bohrer, *Augenblicksemphase*, 167f.
- 156 Bataille, *La littérature et le mal*, 312f.
- 157 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Über Dante in philosophischer Beziehung*, in: *Schellings Werke*, hg. von Manfred Schröter, München 1965, Bd. 3, 572–583, hier 582.
- 158 Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1979, Bd. 9, 59.
- 159 Novalis, *Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99)*, in: ders., *Schriften*, Bd. 3, 207–478, hier 435.
- 160 Joachim Pfeiffer, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 1989, 52.
- 161 Bohrer, *Die Furcht vor dem Unbekannten. Zur Vermittlungsstruktur von Tradition und Moderne*, in: ders., *Plötzlichkeit*, 68–85, hier 84.
- 162 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie I = Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 1980f., Berlin 1992, 489.
- 163 Vgl. Bataille, *La littérature et le mal*, 172.

Francesca Goll

Die Kartierung gesellschaftlicher Umbrüche in Werner Bräunigs Romanfragment »Rummelplatz« (2007)

Zur Rezeption des Romanfragments

Dieser Artikel beleuchtet die Art und Weise, in der Werner Bräunigs fragmentarisches und posthum erschienenenes Romanfragment *Rummelplatz* (2007) durch die Darstellung der Raumstrukturen die gesellschaftlichen Umbrüche in den Jahren 1949–1953 in der DDR skizziert. Ausgehend davon, dass der Neuaufbau gesellschaftspolitischer Strukturen und Prozesse in seiner konkreten Umsetzung an räumliche Umstrukturierungen gekoppelt ist, setzt sich die vorliegende Untersuchung mit den fiktionalen Kartographien des besagten Romanfragments auseinander. Der Text wird von den Raumbezügen aus analysiert, in denen sich die Konfigurationen zwischen den handlungswirksamen Akteuren bilden und verschieben. Das Gegensatzpaar oben/unten wird in verschiedene Konnotationen aufgegliedert, besonderes Augenmerk wird dabei auf die sozialen Implikationen des Gegensatzverhältnisses, die Verkehrung der Wertungsvorzeichen von oben und unten sowie den perspektivischen Kontrast von Übersicht und Einblick gelegt. Jenseits der vertikalen Raumachse geht der vorliegende Aufsatz auf weitere Raumbezüge ein, wie die Bewegungen zwischen Ost und West, die über die bloße Ortsveränderung hinausgehen, die Verschiebungen der Akteure im Raum und die Transformation von physischen Räumen in imaginäre Räume.

Im Zentrum des Romanfragments, dessen Handlung sich im Zeitraum von 1949 bis 1953 abspielt, steht die Wismut AG. Der junge Staat DDR nimmt allmählich Form an, Strukturen beginnen sich zu festigen. Vor dieser Kulisse siedelt Bräunig seine Figuren an: Christian Kleinschmidt, Professorensohn aus Leipzig, muss vor dem Studium in die Produktion; Peter Loose, hat eine schlechte Ausbildung, ist ein rauer Typ, aber mit gutem Herzen; des Weiteren sind da: Hermann Fischer, der alte Kommunist, der Kleinschmidt anlernt und schließlich Ruth, seine Tochter, Aktivistin und Feministin. Einige andere Figuren vervollständigen das gesellschaftliche Panorama, wie Nickel, der Parteifunktionär, oder Martin Lewin, jüdischer Intellektueller, der aus dem englischen Exil nach Deutschland (DDR und BRD) zurückkehrt – und schließlich beide deutschen

Staaten wieder verlässt. Das Zusammenleben dieser verschiedenen Figuren in Bermsthal, einem fiktiven Dorf, und die Verhandlungen darüber, wie die Arbeit in der Wismut und die Zukunft (und Gegenwart) zu gestalten sind, stellen das Herzstück des Textes und der dargestellten Konflikte dar.

In einer Umfrage des Schriftstellerverbandes von 1961 äußerte Bräunig die Absicht, einen »Entwicklungsroman junger Menschen, die heute etwa dreißig sind, von 1949 bis 1959« zu schreiben. »Geplant 600 Seiten.«¹ Ein Jahr später unterzeichneten der Mitteldeutsche Verlag (MDV) und Bräunig einen Vertrag zur Sicherung der Rechte für den kommenden Roman, der an den Erfolg von Christa Wolfs Bestseller *Der geteilte Himmel* (1963) anknüpfen sollte.² Anlässlich des Geburtstags der Republik im Oktober 1965 veröffentlichte die Zeitschrift *ndI* ein Kapitel von Bräunigs Text; die Kritik, die ihm im Laufe des Herbstes und Winters 1965 entgegenschlug, war so heftig, dass eine Veröffentlichung des Textes ohne vollständige Neufassung unmöglich schien. Bräunigs Entscheidung, das Uranbergwerk Wismut als Handlungsspielort auszusuchen, war gewagt; Konrad Wolfs Film *Sonnensucher* (1958), der sich ebenfalls mit den Arbeitsbedingungen in der Wismut beschäftigte, durfte etwa erst 1972 ausgestrahlt werden. Im Kontext des Kalten Krieges war die Wismut eine wichtige militärische Einrichtung, die im Jahr 1950 fast sechzig Prozent der sowjetischen Uranlieferungen bereitstellte. In ihrem detaillierten Nachwort zu *Rummelplatz* geht Angela Drescher auf die Arbeitsumstände ein: »Die Objekte wurden von Militär bewacht, es gab ein auf militärischen Prinzipien beruhendes Betriebssystem, eigene Rechtsvorschriften, härteste Arbeitsbedingungen [...] Andererseits waren der Lohn und die Prämien weit höher, die Lebensmittelversorgung und die Sozialleistungen sehr viel besser als in anderen Bereichen.«³

Im Mittelpunkt des im Oktober 1965 in der Zeitschrift *ndI* veröffentlichten Ausschnitts, der ein düsteres, von obszön-witzelnden Männern bevölkertes Nachkriegsszenario entwirft, stehen der Alltag der Arbeiter und ihre Abende in der Kneipe. Eine der schärfsten Reaktionen auf die Veröffentlichung war eine von Klaus Höpcke, dem Kulturredakteur des *Neuen Deutschlands* (ND) angeleitete öffentliche Kampagne im Dezember 1965. In einem offenen Brief warfen vier Mitarbeiter des Uranbergwerkes Wismut Bräunig vor, »Schmutz über unsere Bergarbeiter und unsere Frauen« zu schreiben; es fehle ein »großer historischer Blick. Der Blick der Parteilichkeit.«⁴ Nach Bräunigs Tod 1976 erschienen Auszüge aus dem Originaltext unter dem Titel *Ein Kranich am Himmel* (1981), aber erst 26 Jahre später, 2007, veröffentlichte der Aufbau Verlag das gesamte Fragment.

Rummelplatz fand nach seiner Veröffentlichung im Jahr 2007 große Beachtung in den Medien, wurde für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiert und in zahlreichen einflussreichen Zeitungen begeistert aufgenommen.⁵ Der

Verdacht drängt sich auf, dass die negative Rezeption des 1965 veröffentlichten Kapitels und die – trotz begeisterter Rezensionen – bescheidene Anzahl wissenschaftlicher Publikationen seit 2007 einer ähnlichen Logik gehorchen. Sowohl für die Rezeption des Textausschnitts im Herbst/Winter 1965 als auch für die Rezeption seit 2007 steht der implizierte politische Subtext des Romans im Vordergrund: nur werden daraus gegensätzliche Schlüsse gezogen. Die nachdrücklichen Proklamationen des Romans als »Höhepunkt der Nachkriegsliteratur« beziehen sich, so scheint mir, vordergründig auf seinen Status als »verfemter Roman« und nicht auf seine eigentlichen literarischen Qualitäten.⁶ Während die Biographie des Autors und der schwierige Weg zur Veröffentlichung in der Sekundärliteratur ausführlich diskutiert wurden, wurde der Ästhetik des Textes wenig Aufmerksamkeit gewidmet.⁷ Die Studien von Karen Lohse und Sylvia Fischer repräsentieren diesbezüglich eine willkommene Ausnahme.⁸ Die Analyse verschiedener Motive (Berg und Bühne) und die eingehende Auseinandersetzung mit dem Thema der Perspektive verdeutlicht, wie der Text eine räumliche (und damit gesellschaftspolitische) und semantische Rekodifizierung topographischer Strukturen versucht. Der Begriff der Perspektive demonstriert, wie der Text verfährt, um Dichotomien wie »oben« und »unten« insgesamt in Frage zu stellen. Wenn – frei nach Henri Lefebvre⁹ – jedem neuen machtpolitischen System eine Umstrukturierung der Raumverhältnisse zugrunde liegt, so beleuchtet die Analyse der in *Rummelplatz* skizzierten Raumstrukturen die Konstruktion eines historischen Narrativs über die Jahre 1949–1953 in der DDR.

Die Auseinandersetzung mit Raumstrukturen in der Literatur scheint in den letzten Jahren Konjunktur zu haben, doch vernebelt die kartographische Metaphorik oft mehr als sie offenlegt, wenn auf ihre Bedingungen, Dynamiken und Wirkungsweisen nicht eingegangen wird. Robert Stockhammer entwickelt etwa ein Konzept der Karte als »Zeichenverbundsystem« und untersucht literarische Texte, die sich in ihrem Vorgehen geographischen Karten annähern. »Das Zeichenverbundsystem Karte beschreibt den Raum und die Lage der Dinge, ja auch die Lage der Menschen im Raum, auf eine andere Weise, als es gewöhnlich von der Literatur erwartet wird. [...] Sie deutet auf etwas, statt etwas zu bedeuten.«¹⁰ Stockhammer versteht als Karten solche Zeichenverbundsysteme, die ein Gelände als bereisbar vorstellen. Die »Bereisbarkeit« eines bestimmten Geländes, die von einem Zeichenverbundsystem vorgestellt wird, beschränkt sich in *Rummelplatz* – und darin ähnelt der Text Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (eine Parallele, auf die ich später eingehen werde) – nicht nur auf die abstrakte Möglichkeit, verschiedene Wege einzuschlagen, sondern verweist im Bildungsroman auf eine bestimmte Bewegungslinie, die Entwicklungs- und Fortschrittsdiskurse aufgreift. Von zentraler Bedeutung für die Analyse der

Funktionsweise räumlicher und kartographischer Indikatoren im Text ist die Tatsache, dass Karten nur lesbar sind, wenn ihre einzelnen Elemente (Zeichen) in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden. Kein Element genügt sich allein, weder im Text noch in der Karte. Der Raumentwurf entsteht, indem verschiedene Elemente, Figuren und Räume zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das Darstellungsverfahren bestimmter Landschaften in der Literatur umfasst sowohl die Schauplätze als auch die dort verorteten Figuren, die sich den Raum aneignen.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Akteuren und Räumen drängt sich auf. Laut Lefebvres Theorie des Raumes wird Raum als ein soziales Produkt verstanden, das von den Produktivkräften jeder Gesellschaft geformt wird. Wenn Lefebvre die Konstituierung der Räume durch die einzelnen (gesellschaftlichen) Akteure postuliert, darf die dialektische Wirkung der räumlichen Strukturen auf die Figuren nicht unterschätzt werden. Die Analyse des sich im Laufe der Handlung wandelnden Verhältnisses zwischen Christian Kleinschmidt und dem ›Berg‹ spielt auf eben diese Wechselwirkung an: einerseits nimmt die Wismut AG erst durch die Arbeit der Kumpel Form an und entwickelt sich zu einem funktionierenden Bergbaubetrieb, andererseits entwickelt sich Kleinschmidts Selbstverständnis und Charakter durch die Arbeit im Schacht. Ähnlich verhält es sich im Fall der Kirchturm-Episode: verschiedene Figuren betrachten aus unterschiedlichen Entfernungen und Perspektiven einen Kirchturm, jeder stellt verschiedene Makel fest und übersieht bestimmte Aspekte. Der eine ist dem Turm zu nah, um außer den Ritzen und Rissen in der Fassade viel zu erkennen, der andere ist zu weit weg, als dass er die Details erkennen könnte. Einblick und Überblick werden gegenübergestellt. Die Position der einzelnen Akteure bedingt ihre Wahrnehmung der Lage, die ihr politisches Verständnis (mit)konstituiert. Der dialektische Kreis schließt sich; denn die ›Position‹ des Betrachters entspricht seiner räumlichen Verortung, das heißt dem Punkt, wo er/sie steht. Die Veränderung des Raumes oder die veränderte Wahrnehmung des Raumes verschieben und verändern die Positionen der Akteure, die den Raum zwar mitgestalten, aber auch selber vom neu gestalteten Raum mitgeprägt werden. Außerdem bedingt die veränderte Wahrnehmung des Raumes eine Verschiebung im Beziehungsgeflecht der Figuren. Kleinschmidts Erfahrung der Arbeit im Schacht provoziert nach weniger als drei Monaten den Bruch mit seinen ehemaligen Schulkameraden (»Christian fand sie albern. Er kam sich alt und erfahren vor. Diese Bauleute – der reinste Kindergarten« [200]) und zementiert die Freundschaft zu Peter Loose. Die Liebesbeziehung zu Ruth Fischer beginnt direkt im Anschluss an Kleinschmidts erste, rauschhafte Erfahrung des Berges, auf die der vorliegende Aufsatz in Folge noch eingehen wird. In diesem Sinne

ist Stockhammers Konzept eines »Zeichenverbundsystems« für die vorliegende Analyse ausgesprochen produktiv: die Bewegung der Räume impliziert immer auch eine Figurenverschiebung der einzelnen Akteure und ihres Beziehungsgeflechts – und umgekehrt.

Der Haupthandlungsort in *Rummelplatz* ist die Wismut Aktiengesellschaft (AG), die im Erzgebirge in Sachsen und Thüringen liegt. Im Kontext des Kalten Krieges war die Wismut ein strategisch entscheidendes Unternehmen. Wie von Drescher in ihrem Nachwort zum Roman gründlich recherchiert, wurden 1949, in der Zeit, in der Bräunigs Roman spielt, 109.000 neue Arbeiter eingestellt. Viele der neu eingestellten Arbeiter waren ungelernt und mussten, wie die beiden Hauptfiguren Peter Loose und Christian Kleinschmidt, zunächst geschult werden.

Die Romanhandlung ist in ost- und westdeutsche Episoden strukturiert, die zwar separate Handlungsstränge verfolgen, aber immer durch gemeinsame Figuren in Beziehung gesetzt werden. Neben der Wismut sind Chemnitz, Leipzig und Berlin die wichtigsten Städte in den ostdeutschen Episoden. Diese drei Städte werden im Text mit drei Hauptfiguren unterschiedlicher gesellschaftlicher Stellung assoziiert, wodurch erneut auf die Wechselwirkung zwischen Räumen und Figuren hingewiesen wird. Ost-Berlin ist die Stadt der Kundgebungen und der politischen Macht und wird vertreten durch den Bürokraten Nickel, der schließlich als Parteikader in die Wismut geschickt wird. Peter Loose, der ungelernete, aufmüpfige Arbeiter, stammt aus der Industriestadt Chemnitz, in der auch einige Episoden spielen. Kleinschmidts Familie wird als wohlhabende, bürgerliche Familie beschrieben, sein Vater ist Professor an der Universität Leipzig, beschäftigt ein Dienstmädchen und spielt am Sonntagnachmittag mit seinen Brüdern Cello.

Die westdeutschen Episoden folgen einem anderen Ordnungsprinzip: während in den ostdeutschen Episoden die Städte explizit benannt werden, um bestimmte Vorstellungen hervorzurufen, verzichtet der Erzähler in den westdeutschen Episoden darauf, die Stadt zu benennen, in der sich die Handlung abspielt. Der Ort wird als eine der »rheinisch-westfälischen Städte«¹¹ mit völlig zerstörter Altstadt bezeichnet. Der unbestimmte Charakter der Beschreibungen, der auf eine Vielzahl von Städten zutrifft, entfaltet eine gemeingültige und gleichmachende Wirkung. Fast alle Charaktere der westdeutschen Episoden leben in dieser namenlosen Stadt und Theo Hollenkamp, einer der wichtigsten westdeutschen Figuren, ist ein hochrangiger Regierungsbeamter mit Chauffeur in einem Ministerium in Bonn. Die Beschreibungen der Ferien seiner Familie in Paris, London, der Schweiz und anderen westeuropäischen Orten zeichnen ein Bild des europäischen Nachkriegs-Jetsets, das in scharfem Gegensatz zu den Arbeits- und Lebensbedingungen in der Wismut steht. Eines der Bindeglieder

zwischen den ost- und westdeutschen Episoden ist die Familienbeziehung zwischen Christian Kleinschmidts Vater, dem Leipziger Professor und seinem in Bonn lebenden Bruder, Theo Hollenkamp. Die überwiegende Mehrheit der westdeutschen Episoden beschreibt bürgerliche Familien in einer namenlosen Stadt oder im Urlaub: die einzige Ausnahme betrifft Martin Lewin, den deutsch-jüdischen Journalisten. Im Gegensatz zu seinen Freunden in der Stadt, die in ihrer Rolle als »ein literarisches Häuflein, guten Namens zwar, aber ohne wirklichen Einfluß« (153) einen gewissen losgelösten Elitismus pflegen, sucht er nach einer politischen Vision, die ihn schließlich dazu führt, in die DDR zu ziehen (und sie später wieder zu verlassen). Die Verschränkung von Akteuren und Räumen und die Entwicklungen und Veränderungen der beschriebenen Figuren im Raum ziehen sich durch den gesamten Text.

In seiner Schrift *Anmerkungen zum Realismus* (1968) betont Bräunig selbst die Bedeutung räumlicher Strukturen: »Räume sprechen, und oft sind es gerade sie, auf die der Erzähler hin will: Ein Ding wird so eingekreist, daß es sich hervorhebt und aussagt.«¹² Die Sprecharten der Räume sind vielfältig – in seiner Kurzgeschichte *Gewöhnliche Leute* (1969) zeigt Bräunig eine der Ausdrucksformen von Räumen: »Die Häuser wurden trauriger von Querstraße zu Querstraße. Da war seit zwanzig Jahren nichts gestrichen worden und seit hundertzwanzig Jahren nichts gebaut. Wer wollte, konnte sehen, wie die Leute von Anfang an klein gehalten wurden in kleinen Verhältnissen.«¹³ Hier wird ein Zusammenhang zwischen den düsteren, heruntergekommenen Häusern und der wirtschaftlichen Ausbeutung ihrer Bewohner hergestellt. Wer die Leute klein hält, bleibt unklar, aber der Raum wirkt wie ein Mittel der Unterdrückung.

Der einleitende Absatz des Romanfragments steckt den geographischen und historischen Rahmen des Textes ab und skizziert die territorialen Grenzen der DDR, ihre Landschaften, die Kontraste zwischen städtischen und ländlichen Gebieten sowie den historischen Kontext. Gewisse Aspekte allerdings wie das Fehlen eines Namens oder die verbreiteten Zweifel am Neuanfang »im Jahre vier nach Hitler« (9) werfen Fragen bezüglich der narrativen Zuverlässigkeit auf. Hans-Christian Stillmark verweist auf Bräunigs Schwierigkeiten, sich an eine vorgegebene Erzählstruktur zu halten:

Auch hier erscheint wieder die bekannte Vorgehensweise: der ältere Antifaschist (und möglicherweise dessen Tochter) helfen Loose auf den rechten Weg zu kommen bzw. werden dies wahrscheinlich tun, wie das Fragment erahnen läßt. Auch an anderen Figuren, z.B. dem zum Studium nicht zugelassenen Christian Kleinschmidt und dem in die Domäne der männlichen Arbeitswelt drängenden Mädchen Ruth Fischer, demonstrierte Bräunig »Wie der Stahl gehärtet wurde« l.l. Für den Autor erwies

sich aber die Anpassung an das Korsett der erwünschten Vorgangsfigur, in das seine Protagonisten eingezwängt werden sollten, als zu beengt.¹⁴

Stillmark hebt die konventionelle sozialistisch-realistische Struktur der Handlung in *Rummelplatz* hervor, räumt aber auch ein, dass Bräunigs Text aus dem Korsett der Erwartungen ausbricht und die vorgegebene Struktur anders dekliniert. Der implizierte Gegensatz zwischen Ausbruch und Anpassung greift allerdings zu kurz. Bräunig wollte mit dem Elan und der Begeisterung, die auch schon die Losung der I. Bitterfelder Konferenz im April 1959 »Greif zur Feder, Kumpel!«¹⁵ hervorgebracht hatte, eine neue Literatur für den Anbruch der neuen Zeit schreiben. Es geht bei Bräunig, wie bei zahlreichen anderen Autoren Anfang der 1960er Jahre auch, weitaus weniger um den starren Kontrast von Anpassung und Ausbruch/Widerstand, als vielmehr um den Versuch der Gestaltung einer Literatur für den Sozialismus. Das »Korsett der erwünschten Vorgangsfigur« in orthodoxer Anpassung an die Vorgaben des Sozialistischen Realismus war Mitte der sechziger Jahre schon lange verschlissen. Die neuen Autoren, wie Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann oder Karlheinz Jakobs, bezogen ihre Schreibmotivation längst nicht mehr von dem Impuls, aus dem Korsett der Erwartungen auszubrechen, sondern vielmehr aus der Leidenschaft, etwas Neues zu schaffen. Der verbreitete Versuch von Seiten der Literaturwissenschaft, die literarischen Werke und ihre Autoren in die Kategorien von »Angepasste« und »Dissidenten« zu pressen, verrät mehr über die Kurzsichtigkeit dieser Analysen, als über die Texte selbst. Um Letzteren näher zu kommen, widmet sich der vorliegende Aufsatz der ästhetischen Analyse des Romanfragments – wenn »Räume sprechen«, so lohnt es sich zuzuhören.

Der Berg

Aus topographischer Sicht besetzt der Berg innerhalb der Wismut AG naheliegenderweise eine entscheidende Rolle – allerdings reicht seine narrative Funktion weit darüber hinaus. Der Berg stellt den Arbeitsplatz der Figuren dar, und die Art und Weise, in der die Kumpel es schaffen, den Berg zu bezwingen, stellt einen Maßstab ihres beruflichen Erfolges und gesellschaftlichen Ansehens in der Wismut dar. Gerade in Bezug auf Kleinschmidts Werdegang lässt sich der Zusammenhang zwischen beruflichem Erfolg und Anerkennung in verschiedenen Lebensbereichen beobachten: auf seine ersten Erfolge als Bergmann folgen der Beginn seiner Liebesaffäre mit Ruth und die produktive Zusammenarbeit mit Hermann Fischer. Umgekehrt folgt auf Peter Looses Unfähigkeit, im Schacht zu arbeiten, seine zunehmende Isolation, sein Pech und schließlich seine

Inhaftierung. Kleinschmidts Beziehung zum Berg erinnert an einen Aufstiegsprozess, der mit der Darstellung seiner Ankunft bei der Wismut AG beginnt: »Vom Rande des Barackenlagers aus sah Fischer die Kolonne der Neuen den Berg hinaufkriechen. Sie [...] gingen gebückt und manchmal strauchelnd unter der Last ihrer Koffer und Rucksäcke« (11). Die Verknüpfung des Bergmotivs mit der Erschöpfung der jungen Arbeiter ruft sowohl das mythologische Narrativ der Strafe Sisyphus', als auch die biblische Episode von Hiob hervor, die ein paar Zeilen später in Bezug auf Hermann Fischer zitiert wird: »Er war [...] ungebeugt von der Last der Prüfungen, der bestandenen und der nicht bestandenen« (11). Die Anstellung in der Wismut verkörpert für Kleinschmidt sowohl beruflich als auch persönlich eine »Prüfung«: Der Fokus auf seine Entwicklung sowie zahlreiche Andeutungen lassen auf eine Leseart des Romans als Bildungsroman mit zahlreichen Parallelen zu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) schließen.

Weitere Verweise auf *Heinrich von Ofterdingen* ergeben sich aus der Charakterisierung des Berges in zweierlei Hinsicht: einerseits bezüglich der Größe des Berges als Edelmetallspeicher, andererseits auch im Hinblick auf das Bestreben der Arbeiter, die Natur zu beherrschen. Dieses metaphorische Bild vom Berg charakterisiert den Bergarbeiter als »Der Herr der Erde, / der ihre Tiefen misst«.16 Stellt man den Berg als großes, geheimnisvolles Element dar, so wandelt sich die Routine der Kumpel von der Schwerstarbeit zu einer mystischen Entdeckungsreise, einer »seltenen, geheimnisvollen Kunst«.17 Das Nebeneinander von menschlicher Zivilisation und Fortschritt einerseits und dem geologischen Zeitalter des Berges andererseits spiegeln seine doppelte Funktion wider: als Schatzmeister der »Schatzkammern der Natur«18 und als Arbeitgeber der Bergleute. In einem ruhigen Moment im Schacht beobachtet Kleinschmidt seinen Vorgesetzten Hermann Fischer und sinnt über den Reichtum und die Schönheit des Berges und über die verschiedenen Zeitskalen für Menschen und Mineralien:

Zweihundertfünfzig Millionen Jahre lagert die Kohle, Braunkohle höchstens sechzig Millionen, das ist kaum der Rede wert. [...] Im Berg war es still geworden. Berg, der in Gängen Erz führt: Kobalt, Nickelblüte, Wismut, Silber, Uran. Bleiglanz und Zinkblende weiter östlich, Wolfram und Molybdänit, natürlich Zinn. Entgasungsprodukt granitischen Magmas aus der Tiefe, reichend von Oberkarbon bis ins Unterrotliegende, Granit, der aus Glimmerschiefer aufsteigt, Schwerspat und Flußspat, der farblose, milchweiße, der graue Quarz. Wer aber Glück hat, kann vielleicht einen Topas finden. Er kann den messinggelben Pyrit finden und den bleigrauen Antimonglanz, gediegenen Wismut und vielleicht noch Silber, wenn er Glück hat. (45f)

Die Beschreibung der »Schätze und Kleinodien« beschwört die »glänzenden und flimmernden Steine« unter den »Hallen und Gewölben«19 in *Heinrich von*

Ofterdingen herauf. Der grundlegende Unterschied zwischen Mensch und Natur wird im zeitlichen Rahmen festgelegt: die Definition von sechzig Millionen Jahren als »kaum der Rede wert« verspottet implizit die Dauer des menschlichen Lebens. Diese letzte Aussage dient auch als spöttisches, selbstreflexives Element, da die Entwicklung des menschlichen Lebens, obwohl »kaum der Rede wert«, im Mittelpunkt von Bräunigs Romanfragment steht. Die Erkenntnis der Größe der Natur aus dem Inneren des Schachtes, also vom tiefsten Punkt her betrachtet, destabilisiert die bisher in der Erzählung etablierte räumliche Hierarchie. Während die bisherige Darstellung der Arbeit in den Schächten diese (aus Kleinschmidts Perspektive) als Albtraum geschildert hatte, erscheint der Schacht plötzlich als Ort der Verwirklichung der Größe der Natur. Räumlich gesehen ist die Unterscheidung zwischen menschlichem Leben und Natur klar: derweil Schätze unterirdisch aufbewahrt werden, stellt die menschliche Präsenz im Berg nur ein gelegentliches Element dar. Die Personifizierung des Berges unterstreicht seine Rolle als verehrte Figur durch den Vergleich mit einem lebenden Organismus:

Der Berg atmet. [...] Unten die ein- und ausziehenden Wetter, der Organismus von Hauptstrecken und Querschlägen und Blindschächten, der funktioniert. Aber ein Atem, als ob einer eine eiserne Lunge gebaut hätte, ein ganzes Gebirge zu lüften. (101)

Stille in den Schlägen, Dunkelheit. Nur das Flüstern des Bergs. (104)

Der Winter stieg aus den Bergen herab, blies Schneewolken vor sich her, die schlitzten sich an den Bergzinnen die Bäuche. (120)

Der Abstieg des personifizierten Winters aus den Bergen unterstreicht einmal mehr die Kraft, die der Berg vermittelt; in diesem Fall wird ihm sogar Autorität über meteorologische Veränderungen zugeschrieben. Ähnlich wie im Absatz über die Dauer des menschlichen Lebens im Vergleich zur Natur ist hier die menschliche Präsenz unendlich klein – so winzig und unbedeutend, dass sie nicht im Gesamtbild erscheint. Das Hinein- und Herauszoomen des Erzählers im Wechsel zwischen einer detaillierten Sicht auf das Leben und die Arbeit in den Schächten einerseits und einem allegorischen, universellen Blick auf die Welt andererseits unterstreicht, wie sehr die Position des Betrachters (Erzählers) bestimmt, was er sieht und weitergibt. Der Text baut durchgehend Dichotomien zwischen gegensätzlichen Aspekten auf, wobei die narrative Anstrengung darauf ausgerichtet ist, die Unzulänglichkeiten solch starrer Positionen aufzuzeigen und die Bewegung zu schaffen, die laut Bernhard Greiner sowohl die Problematik als auch ihr Vermögen, »das Gegebene zu überwinden«,²⁰ begründet.

Die Besteigung des Berges

Sowohl hinsichtlich der topographischen Struktur als auch in Bezug auf die Handlung spielt die Bildsprache des Berges eine wesentliche Rolle in *Rummelplatz*. Das Maß für die Integration Kleinschmidts in die Wismut besteht in seinem (sich wandelnden) Verhältnis zum Berg, das ästhetische Mittel der Fokalisierung steht im Vordergrund. Während die Personifizierung des Berges zunächst nur durch Hermann Fischer erfolgt, zeigt sich die Identifikation Kleinschmidts mit der Wismut in dem Maße, in dem er den Berg personifiziert. Erneut wird hier ein indirekter Bezug zu *Heinrich von Ofterdingen* hergestellt, da Kleinschmidts eigene Entwicklung von seiner Arbeit als Bergmann begleitet (und möglicherweise bestimmt) wird. Was in diesem Prozess geschieht, ist die Verschiebung des räumlichen Paradigmas: Die Erfahrung von physischen Räumen wird zur Erfahrung imaginerter Räume. Seine Vorstellung des Berges beeinflusst seine Wahrnehmung der Realität in der Wismut. Die Personifizierung des Berges in Verbindung mit seiner veränderten Einstellung zum Bergbau ist beispielhaft für die Macht der räumlichen Darstellung. Der Einfluss solcher Darstellungen greift auf mindestens zwei Arten ein: einerseits beeinflussen diese räumlichen Darstellungen die Wahrnehmung der Realität und die Einstellung der Figur zum Arbeitsplatz. In diesem Sinne ist Kleinschmidt auch räumlich das Produkt seiner Umgebung. Andererseits ruft die Personifizierung des Berges, die durch die Verweise auf *Heinrich von Ofterdingen* zum Ausdruck kommt, die Assoziation an einen spezifischen kulturellen Kanon herbei – als solche ist sie das Ergebnis anderer Raumdarstellungen, die sich in verschiedenen Formen verewigen. Der Zusammenhang zwischen Kleinschmidts Integration in die Wismut und seiner wachsenden Bewunderung für den Berg unterstreicht die praktischen Auswirkungen räumlicher Konzeptualisierungen auf das reale Leben. Wie sehr ihn die veränderte Einstellung zum Berg beeinflusst, wird im Laufe der Erzählung immer deutlicher, wenn seine anfängliche Kritik verblasst und er die Herausforderungen und Freuden der körperlichen Arbeit entdeckt.

Und es geschah etwas Seltsames. Der Pickhammer arbeitete ruhig und gleichmäßig. Splitter um Splitter nahm der Vierkantmeißel den Berg. (115)

Aber unablässig fraß sich die Stahlspitze tiefer, unablässig wich der Berg zurück. Nach und nach vergaß Christian alles um sich her. Die Arbeit überkam ihn wie ein Rausch, plötzlich und ungeheuer. Er setzte den Meißel an und stemmte ihn mit aller Kraft in den Berg, der Druck der Preßluft schüttelte seinen Körper, der Rückschlag lief wie ein Schauer durchs Fleisch und spannte die Muskeln. Christian spürte den Rhythmus dieser Arbeit. Nun gab der Berg seine Geheimnisse preis. [...] Er fühlte sich imstande, den Berg zu besiegen, fertig zu werden mit dieser Arbeit und mit jeder;

in der tiefsten Anspannung fühlte er sich entspannt. Also arbeitete er. Und er spürte den Berg nicht mehr und die Dunkelheit nicht und nicht die Einsamkeit. Er war ein Anderer. (116)

So stießen sie vor, und die Hämmer donnerten wieder, und die Luft dröhnte, der Berg wich zurück. Das muß man sich vorstellen: Seit Jahrmillionen lagert das Erz, unnützlich, und nun kamen sie und wußten damit umzugehen und ließen sich nicht aufhalten. (118)

Die Betonung von »Seltsames« und »ungeheuer« drückt die fast unheimliche Stimmung dieser Episode aus, die einen Wendepunkt in Kleinschmidts Einstellung zu seiner Routine als Bergmann markiert. Die Gegenüberstellung des (personifizierten) Berges und seiner (Kleinschmidts) körperlichen Anstrengung ruft das Ausmaß hervor, in dem sich seine veränderte Einstellung zur räumlichen Umgebung auf seine Person auswirkt – bis hin zum körperlichen Schmerz. Der imaginäre Kampf zwischen dem Berg und Kleinschmidt, der zugunsten des letzteren (der Berg wich zurück) entschieden wird, drückt auch die besonderen Leistungen seiner (imaginären) Gemeinschaft aus. Die Umstellung der Erzählstimme von Singular, der sich auf Kleinschmidt bezieht, auf Plural in den letzten Sätzen vermittelt den symbolischen Charakter dieser Episode – den Arbeitern gelingt im Jahr 1949 das, was bis dahin noch niemand geschafft hatte. Kleinschmidts Kampf mit dem Berg stellt daher den Beginn seiner Integration in sein Arbeitsumfeld dar und markiert den entscheidenden Wandel seines sozialen und politischen Bewusstseins, das sich durch den plötzlichen Wechsel von der Singular- zur Pluralform ausdrückt. Er erkennt, dass sein anfängliches Gefühl der Einsamkeit und Isolation bei der Ankunft in der Wismut überwunden werden kann und dass der Schlüssel zu einer kollektiven Zugehörigkeit in seiner Identifikation mit dem Bergbau liegt. Dieser Moment des Kampfes mit dem Berg steigert sein Selbstbewusstsein: nicht nur in Bezug auf seine eigene körperliche Stärke, sondern auch in Bezug auf seine möglichen Leistungen: Er erkennt, dass er diese Aufgabe wie jeder andere auch erfüllen kann. Sein Glücksgefühl drückt sich in der Auflösung des Gegensatzes zwischen »Anspannung« und »Entspannung« aus; beide Wahrnehmungen koexistieren im erhebenden Arbeitsprozess. Wann immer Erz abgebaut wird, enthüllt der Berg seine Geheimnisse und dieser Moment verändert Kleinschmidt in dem Maße, dass er »ein Anderer« wird. Oder: Kleinschmidt wird »ein Anderer« durch seine eigene räumliche Vorstellungskraft, die seinen Blick auf den Bergbau verändert. Dieser irrationale und traumartige Vorgang löst sich bei Schichtende auf, und der Bergmann wacht am Abschluss seines Arbeitstages daraus auf – und das Ganze wiederholt sich beim nächsten Mal erneut. Engagement, persönliche Zufriedenheit und beruflicher Erfolg sind untrennbar miteinander verbunden.

Die Räumlichkeit des Berges dominiert die Wismut sowohl in ihren physischen als auch in ihren symbolischen Konzeptualisierungen. Der Akt des Erreichens des Berges geht über die rein technische Seite der Arbeit in der Wismut hinaus und stellt den idealen Zustand der Einheit zwischen dem persönlichen und beruflichen Umfeld der Arbeiter dar.

Bezüglich der räumlichen Struktur des Berges – sowohl in topographischer als auch in symbolischer Hinsicht – zeigt der Vergleich der beiden Kategorien eine Inkongruenz. Während der symbolische Aufstieg eine Bewegung nach oben impliziert, ist der Erfolgskurs der Bergleute topographisch nach unten gerichtet. Diese Umkehrung der beiden Kategorien, das heißt die Verschiebung der positiven Konnotation von ›oben‹ nach ›unten‹, impliziert eine politische Aussage. Mit anderen Worten, die Neustrukturierung gesellschaftspolitischer Werte und (Selbst-)Verständnisse erfolgt durch die Neudefinition räumlicher Begriffe. Aus dieser Perspektive betrachtet unterstreichen die Verweise auf Prometheus und Sisyphus im folgenden Ausschnitt die Unzulänglichkeiten konventioneller räumlicher Konnotationen von oben/unten, da sowohl Sisyphus als auch Prometheus auf unterschiedliche Weisen an dem binären Modell zerbrochen:

Da war der Berg, da war die Arbeit, das war alles. Prometheus war an den Felsen geschmiedet. Sisyphus wälzte den Stein bergauf. Es hatte sich nichts geändert. Es hat einer die Sprache Luthers und Shakespeares studieren wollen und hat nun keine anderen Sehnsüchte als die nach der Waschkaue, wenn sie nebeneinanderstehen und sich den Dreck abschrubben, Dreck aus rissigen Schlünden spucken, Flüche und Schleim und Gelächter. (43)

In beiden Fällen entpuppt sich der konventionell als positiv dargestellte Pol des ›oben‹ als schreckliche Qual: Sisyphus wurde dazu verurteilt, den Stein auf den Berg zu rollen, Prometheus wurde als Strafe für seinen Ungehorsam an einen Felsen gekettet. Der obige Ausschnitt stellt zwar die konventionellen räumlichen Hierarchien in Frage, verdeutlicht aber auch die Kontinuität zwischen dem »Jahre vier nach Hitler« und der vorangegangenen kulturellen Tradition durch die Bezüge zu Luther, Shakespeare und zu den Mythen. Der Einfluss kultureller Inschriften auf Kleinschmidt, durch den die Episode fokalisiert ist, wird sehr deutlich. So wie seine räumlichen Assoziationen mit dem Berg (Prometheus, Sisyphus) die Macht der Raumdarstellungen in der Literatur demonstrieren, zeugt die Erwähnung von Luther und Shakespeare von der ständigen Präsenz kultureller Narrative. Franz Fühmanns Analyse der Funktion von mythischen Imaginären in der Literatur als Ausdruck der »Widersprüchlichkeit der menschlichen Existenz«²¹ betont in diesem Zusammenhang die Ablehnung starrer dichotomischer Strukturen. Fühmann versteht den Mythos als Vorbild aller möglichen

Widersprüche der menschlichen Existenz, aber im Gegensatz zu Fabeln, die eine Auflösung aller Gegensätze anstreben, spiegeln Mythen nur Widersprüche wider, ohne sie zu lösen. Kleinschmidts Aussage »Es hatte sich nichts geändert« markiert die Kontinuität der »Widersprüche« im Sinne Fühmanns und bringt die Verzweiflung und Erschöpfung des Bergarbeiters gegenüber der schweren körperlichen Arbeit zum Ausdruck. Kleinschmidts veränderte Lebenssituation, definiert durch körperliche Arbeit, wird folgendermaßen dargestellt:

Wenn sie die Schicht in den Knochen haben und vor sich: nichts Nennenswertes. Abgestürzt in den größeren Teil der Menschheit, sah Christian Kleinschmidt: Man kam ohne alles aus, nur ohne Essen nicht, ohne Schlaf, ohne Ruhe. Und nicht einmal sich darüber Gedanken zu machen, hatte er noch Kraft. Als ob das alles abgestorben wäre mit einem anderen Leben. (43)

Der Ausdruck »halbgestürzt in den größeren Teil der Menschheit« bringt erneut die allgegenwärtige Präsenz von Raumbildern in Sprache und kulturellen Erzählungen zum Ausdruck: Während er auf die Verschlechterung seines Lebensstandards hinweist, gilt die Aussage auch für seine Untertagearbeit in den Bergwerken. Kleinschmidts Verwendung des Verbs »abgestürzt« als räumliche Metapher für einen verschlechterten Zustand drückt aus, inwieweit er noch immer an konventionelle Räumuster gebunden ist. Kleinschmidts Werdegang als Kumpel in der Wismut ist eine Erfolgsgeschichte. Hier, zu Anfang des Romans, ist er sich dessen noch nicht bewusst. Die Umkehrung der räumlichen Strukturen, die durch Kleinschmidts Fokalisierung zutage tritt, drückt den beginnenden Wandel aus, noch bevor Kleinschmidt selbst sich dessen bewusst wird.

Die Bühne

Die ersten Seiten des dritten Kapitels in *Rummelplatz* spielen in Berlin auf der Paradestraße Unter den Linden, vor der Universität, anlässlich der ersten Präsidialrede seit der Bildung der DDR-Regierung am 12. Oktober 1949. Dort ist eine Bühne aufgebaut und das Gebiet zwischen Museumsinsel und Brandenburger Tor ist bevölkert mit neugierigen und begeisterten Bürgern. Die Abschnitte im Text sind durch einen ständigen Wechsel zwischen der Perspektive der Menge von unten und der des Präsidenten von oben gegliedert. Der Erzähler beschreibt es folgendermaßen:

Der Präsident stand auf der Tribüne der Linden-Universität. Er hatte die Hände über dem Mantelknopf verschränkt, unter dem Wollschal war die altmodische Krawatte

zu sehen; er sah herab auf die Menschenmenge, die sich in der Straße drängte von der Museumsinsel bis zum Brandenburger Tor. Unten trugen sie Fahnen vorbei, Spruchbänder, Transparente. Eine halbe Stunde zuvor hatte der Präsident eine Rede gehalten. Es war die erste Präsidentschaftsrede in Deutschland, die von einem Mann gehalten wurde, der Arbeiter war, bevor er Präsident wurde. Es war eine kurze Rede gewesen. Sie hatte nichts zu bieten außer der Wahrheit eines Sieges, der die Kämpfe nicht beendete. (62)

In diesem Abschnitt wird die Beziehung zwischen dem Präsidenten und der Menge durch den Abstand zwischen oben und unten charakterisiert. Er steht auf der Bühne und schaut auf die Menge herab, wobei die Mehrdeutigkeit des Verbs ›herabsehen‹ auf die sozialen Implikationen des topographischen Gegensatzes zwischen oben/unten hinweist. In diesem Fall wird die Dichotomie als dynamisch dargestellt, da der Präsident vor seiner Wahl ein Arbeiter war, was auf ein hohes Maß an sozialer Mobilität hindeutet. Diese soziale Mobilität ist konzeptionell eine räumliche, wie bei der Besteigung des Berges: was früher unten war, ist nun oben, und umgekehrt. Einer der interessantesten Aspekte dieses Bildes bezieht sich auf deren topographische Implikationen für die Konzeption von Macht. Der Präsident des neu entstandenen Staates, ein ehemaliger Arbeiter, dessen Macht ihn auf die Tribüne der Linden-Universität erhoben hat, steht sowohl in seiner räumlichen Positionierung (Bühne) als auch in seinem sozialen und politischen Einfluss (Präsident) über der Masse. Der Positionswechsel gegenüber seinen ehemaligen Kollegen, den Arbeitern, hat auch seine politische und soziale Einstellung und schließlich seine Rede bedingt, die »nichts zu bieten« hatte. Die Inversion der Pole zeigt also, wie räumliche Hierarchien direkt Machtverhältnisse informieren (und von ihnen beeinflusst werden) und dass der individuelle Positionswechsel gleichzeitig einen anderen gesellschaftlichen und politischen Standpunkt impliziert. Der kontinuierliche Perspektivwechsel zwischen oben und unten ist im folgenden Abschnitt besonders frappierend:

Unten zogen sie Kopf an Kopf. Sie kamen aus der gespaltenen Hauptstadt eines gespaltenen Landes, aus dem Oderbruch und den südlichen Gebirgen, den Elbniederungen und vom platten Lande. Sie kamen aus vielen Städten. Die rote Arbeiterfahne wehte; manch einer trug sie, der sich nicht zu ihr bekannte. [...] Der Präsident sah herab, er sah unzählige Gesichter, sah manchmal ein einzelnes. Er stand inmitten der Mitglieder der neuen Regierung, neben ihm stand der Ministerpräsident. [...] Unten zog Nickel. Er trieb im Strom die Straße hinab, Hände in den Taschen seiner Joppe, die Luft war kalt und kroch an den Beinen aufwärts. [...] Man brauchte auch nur in die Gesichter zu sehen, da war auf keinen Gott zu hoffen. [...] Der Himmel hing niedrig über der Stadt, es sah nach Regen aus. Da oben im Gebirge, dachte Nickel, wird vielleicht schon Schnee liegen. (62f.)

Die Erwähnung des »gespaltenen Landes« charakterisiert Ost- und Westdeutschland als ein Land – dabei steht die geographische Ordnung über der politischen. Die Herkunft der Figuren spiegelt die Beschreibung des DDR-Territoriums in den ersten Zeilen des Romans wider, verzichtet aber auf eine politische Definition und die Benennung des dargestellten Landes. So sind die Menschen »unten« diejenigen, die mit dem betreffenden Land verbunden sind, während die Behörden auf der Bühne weder charakterisiert, noch in irgendeiner Weise beschrieben werden und nur als namenlose Gestalten existieren. Bräunigs Text zeigt, vom erreichten Stand der Machtsicherung 1965 ausgehend, wie sich eine neue Oben/Unten-Hierarchie überhaupt herauskristallisiert hat. Er konfrontiert die Machthaber von 1965 mit dem unlauteren Hervorgehen ihres Machtapparates aus problematischen Anfängen und Voraussetzungen. Die Tatsache, dass der Fahnenträger nicht an die Symbole glaubt, die er trägt, stellt auch die Authentizität der Absichten derjenigen unterhalb der Bühne in Frage. Hermann Fischer beobachtet den um sich greifenden Opportunismus:

Und man sah da einen und dort einen, die hatten gerade mal erst in die Partei hineingerochen, aber hatten schon den Marxismus gepachtet ganz für sich allein, und vermehrten sich wie die Karnickel. Und tünchten ihr schlechtes Gewissen zu mit Mißtrauen und ihre Unsicherheit mit Phrasen, und machten Feinde, wo keine waren, lobhudelten Freunden nach bloßen Lippenbekenntnissen, indes der wirkliche Feind sich ins Fäustchen lachte. (279)

Die binäre Struktur ist grundlegend herausgefordert und aus der Perspektive von 1965 kritisch beleuchtet. Das immer wiederkehrende Bild eines niedrigen und grauen Himmels mit der lakonischen Überlegung »man brauchte auch nur in die Gesichter zu sehen, da war auf keinen Gott zu hoffen« konfrontiert aus der diegetischen Zeit heraus die Machthaber 1965 mit ihren Versäumnissen.

Die zahlreichen Verweise auf den Himmel und die Subversion seiner allegorischen Bedeutung spitzen den Zusammenhang zwischen Topographie und Machtstrukturen in *Rummelplatz* auf ironische Weise zu. Insbesondere die Erwähnung von »Gott« und seiner Gegenüberstellung mit den Arbeitern, die sowohl im Rahmen der Demonstration als auch in Bezug auf die Wismut AG wiederkehrt, findet ihren sardonischsten Ausdruck in der Figur von Herrn Zebaoth. Er wird als der »Holländermüller Otto Zellner, den man überall den »Herrn Zebaoth« nannte« (227) vorgestellt und ist einer der Arbeiter der Papierfabrik. Der Spitzname Herr Zebaoth spielt auf den Namen für Gott in Martin Luthers Übersetzung des Neuen Testaments an, wobei der Name Gottes auf den Fabrikarbeiter übertragen wird. Die Ironie ist nicht zu übersehen. Die Interpretation dieser Episode aus dem Blickwinkel des Satzes »Als ob man Dinge

hätte, wenn man sie mit Namen nennt« (71) hebt eine Reihe von Widersprüchen und Spannungen hervor. Der Einfluss der Arbeiter und ihre Bedeutung im öffentlichen und politischen Leben der DDR werden in dieser Episode gleichzeitig betont und untergraben. Während einerseits die Umkehrung zwischen unten und oben den Arbeiter in der Rolle eines neuen Gottes darstellt, reicht andererseits die Proklamation dieser Macht nicht aus, um sie zu festigen. Die Ironie der Übertragung göttlicher Bilder auf eine Fabrikumgebung impliziert auch eine zwinkernd-skeptische Haltung bezüglich zahlreicher Proklamationen über die Macht der Arbeiter. Der Ton der Episoden, die sich auf Herrn Zebaoth beziehen, ist amüsan und spielt die Konnotationen seines Spitznamens aus (»Nur der Herr Zebaoth wußte Bescheid. Der Herr Zebaoth hörte nämlich das Gras wachsen, das war bekannt« [128]).

Die Namen der Charaktere im Text funktionieren oft nach dem gleichen Prinzip der Neuzuschreibung und semantischen Umkehrung und verdeutlichen damit die »historisch abgeleitete potentielle Weigerung der Literatur, sich an der Sprache der Macht zu beteiligen«.22 Bräunigs *Rummelplatz* versucht sich in einer Infragestellung topographischer und semantischer Machtstrukturen, deren Subversion neue Perspektiven für den Aufbau eines alternativen gesellschaftlichen und politischen Systems ermöglicht. In *Rummelplatz* drückt sich diese potenzielle Verweigerung der Teilnahme an den Machtdiskursen so aus, dass der Erzähler den zeitlichen Ablauf der Rede Grotewohls von der Tribüne auslässt – und damit den staatstragenden Entstehungsakt der DDR auslässt. Die Episode der Eröffnungsrede des Präsidenten vor der Humboldt-Universität wird dem Leser erst im dritten Kapitel vorgestellt, die Verwüstung der Stadt nach dem Ende der Demonstration dagegen wird in der Eröffnungspassage des Romans beschrieben. Das zur Beschreibung der Grotewohl-Episode verwendete Vokabular spiegelt deutlich die Anfangszeilen des Textes wider und eine Collage der beiden Absätze rekonstruiert die Abfolge der Ereignisse wie folgt:

Der Präsident stand auf der Tribüne der Linden-Universität. [...] Unten trugen sie Fahnen vorbei, Spruchbänder, Transparente. Eine halbe Stunde zuvor hatte der Präsident eine Rede gehalten. [...] Sie kamen aus der gespaltenen Hauptstadt des gespaltenen Landes, aus dem Oderbruch und den südlichen Gebirgen, den Elbniederungen und vom platten Lande. (62)

Ein müder Wind [...] zupfte an den Transparenten [...], legte sich einen Augenblicke in das riesige Fahmentuch vor der Berliner Universität Unter den Linden und verlor sich schließlich in den Niederungen östlich der Oder. [...] Nun waren die Reden verstummt, die Kundgebungen geschlossen [...]. (9)

Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Episoden im Text, in denen Figuren sich durch Rückblenden an vergangene Ereignisse erinnern, wird hier die Darstellung der Demonstration in Berlin nicht durch einen bestimmten Gedanken oder Eindruck ausgelöst, sondern die zeitliche Abfolge der Ereignisse wird unerwartet umgedreht. Die Ereignisse vom 12. Oktober 1949, deren historische Bedeutung von den Behörden auf der Bühne bestimmt wurde, werden aus einem anderen Blickwinkel umgeschrieben. Während die Reden, Proklamationen und Fahnen für die Persönlichkeiten auf der Bühne besonders wichtig waren, liegt die Bedeutung dieses Tages für die Massen von Arbeitern in der Menge, in seinen Auswirkungen auf die zukünftige Entwicklung des Landes. Das Bild der Bühne verdeutlicht somit die Zusammenhänge zwischen topographischer Positionierung und Macht, unterstreicht aber auch eine entscheidende Art, sie auszuüben. Die Analyse der Neukonfiguration räumlicher Strukturen des Romans zeigt, inwieweit neue Gesellschaftsformen neue Kartographien hervorbringen: herkömmliche Erfolgs-, Macht- und Einflussmodelle werden in Frage gestellt, neue entstehen. Die Motive von Berg und Bühne thematisieren Fragen des Erfolgs – der soziale Aufstieg führt die Arbeiter ins Herz des Berges, in den Schacht. Ebenso suggeriert die Erzählung, dass die Persönlichkeiten auf der Bühne, obwohl sie höher stehen als die Menge, nahezu wie Statisten wirken. Sie stehen dort, aber ihre Autorität ist ungewiss. Insgesamt werden zwar sowohl Diskurse über Raum und Ort als auch räumliche Modelle in Frage gestellt, aber ein wesentliches Element des Textes besteht in seiner diffusen Skepsis gegenüber universalistischen Wahrheitsansprüchen.

Betrachtet man den erzählerischen Akt als eine Form des Zeugnisses historischer und gesellschaftlicher Umstände, so drängt sich die Frage nach der Perspektive geradezu auf. Die Möglichkeit, die Demonstration in Berlin aus (mindestens) zwei Perspektiven, von oben und von unten, zu erzählen oder sie textuell auszulassen, zeugen von der Macht des Erzählers und machen auf die Unmöglichkeit der Objektivität aufmerksam. Mit anderen Worten, der Text spricht den selbstreflexiven Aspekt der narrativen Verlässlichkeit und Wahrhaftigkeit an und betont den Umfang, in dem jedes Stück der Chronik von einem bestimmten Standpunkt aus erzählt wird, wobei er sich auf bestimmte Aspekte konzentriert und andere übersieht. So suggeriert die Episode, dass die Positionen der Zuschauer und Erzähler eine soziale, politische und kulturelle Parteinahme implizieren. Diese Vielfalt unterschiedlicher Perspektiven und gegensätzlicher topographischer Positionen verdeutlicht, wie sehr der Text versucht, unbewegliche, starre Gegensätze zu überwinden und aufzuzeigen, wozu sie führen können.

Perspektiven

Während die Frage nach den Perspektiven und ihrer Vielfältigkeit den gesamten Roman durchzieht, findet ihre erste explizite Ansprache im Laufe einer Zugfahrt von der Wismut nach Leipzig statt, in einem Zustand des räumlichen und physischen Übergangs zwischen zwei Orten. Nach einem Gespräch mit dem Parteifunktionär Balthasar Papst denkt Hermann Fischer über die Konsequenzen nach, die sich daraus ergeben, dass er keinen breiten Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen hat. Er fragt sich:

Was tun, wenn man keine Übersicht hat? Das ist, wie wenn einer vor 'nem Kirchturm steht; da kann er natürlich oben die Uhr nicht erkennen. Wenn einer drei Kilometer entfernt steht, der ist auch nicht besser dran, der sieht zwar die Kirche gerade noch, das ist aber auch alles. So dreißig Meter, das wäre ungefähr das Rechte, da sieht man das Ganze und sieht auch noch genügend Einzelheiten. Aber unser Mann, der sieht bloß noch die Einzelheiten vor seiner Nase; die allerdings sieht er sehr deutlich. Und weil er sie so deutlich sieht, läßt er sich nichts sagen von dem Dreißig-Meter-Mann, denn der weiß ja nichts von jener winzigen Ritze dort und von dem kleinen Schönheitsfleck, also kann er gar nicht mitreden, und vielleicht ist er sogar ein Revisionist, oder sonstwas für einer, Vorsicht! (280f)

Auslöser für diese Überlegungen sind Papsts und Fischers unterschiedliche Auffassungen über den wirksamsten Weg, den Sozialismus zu zementieren. Während das vertikale Raummodell, das eine »Übersicht«, also den Panoramablick von oben zulässt, bereits in Frage gestellt wurde, greift die Diskussion nun auf die horizontalen Konzepte wie nah und fern über. Obwohl der dogmatische, kurz-sichtige Ansatz bestimmter Parteikader (»unser Mann«) nicht das Gesamtbild im Blick hat, werden auch die Mängel der »Dreißig-Meter-Mann-Perspektive« thematisiert. Was hier räumlich dargestellt wird, hat einen offensichtlichen politischen Subtext: Fischers wachsende Enttäuschung über den gesellschaftspolitischen Fortschritt in der DDR wird durch die letzte Spottzeile »Vielleicht ist er sogar ein Revisionist, [...] Vorsicht!« zum Ausdruck gebracht. Dem Fokus auf die neuen Größenverhältnisse entsprechend plädiert Fischer für eine neue, ausgewogenere Skala zur Beobachtung und Steuerung der gesellschaftlichen und politischen Erneuerung des Landes. Der Abstand zwischen dem Aussichtspunkt des Betrachters und dem beobachteten Objekt gibt hier das Ergebnis vor. Die Perspektive der Beobachter, definiert durch ihre Position im Verhältnis zum Objekt, unterstreicht die Volatilität und Relativität der räumlichen Hierarchien, die vom Standpunkt des Betrachters abhängig sind. Entscheidend ist zudem, dass es keinem der beiden Beobachter gelingt, die Kirchenglocke richtig zu be-

schreiben. Für den »Dreißig-Meter-Mann« existiert der »Schönheitsfleck« nicht, da er ihn nicht sieht, während der andere Beobachter von ihm so besessen ist, dass er den Rest des Gebäudes übersieht.

Während die zuvor analysierten topographischen Fragestellungen um vertikale Raumstrukturen kreisten, stehen hier die horizontalen Abstände zwischen Beobachtern und Beobachteten zur Debatte. Letztere unterscheiden sich von denen, die im Zusammenhang mit vertikalen Raummodellen analysiert wurden, dadurch, dass der Text nicht auf die veränderten Typen von Raumrepräsentationen eingeht, sondern den Prozess, durch den diese räumlichen Bilder ins Leben gerufen werden, beleuchtet. Aus dieser Perspektive erfüllen literarische Texte ihre kreative Funktion dadurch, dass sie die Aufmerksamkeit auf Aspekte lenken, die sonst unbemerkt bleiben würden. Das Selbstverständnis des Textes ist somit in drei unterschiedliche Aspekte gegliedert: zum einen skizziert der Text den Werdegang eines Landes, das in dieser Form noch nicht existiert, das aber durch die Beschreibungen selbst entsteht; zweitens stellt er eine Vielzahl von Standpunkten und Figuren dar, um dem Leser einen differenzierteren Einblick in die Gesellschaft zu ermöglichen; drittens versucht er, eine kohärente Darstellung der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung im Rückblick zu schaffen. In Bezug auf Letzteres könnte man dem Text interne Inkohärenz vorwerfen – er unternimmt das, was er durch seine Betonung von Subversion und Offenheit in Frage zu stellen versucht: die Konstruktion einer einheitlichen, homogenen Erzählung. Allerdings liegt der narrative Fokus auf Episoden, die zeigen, wie Perspektivwechsel und Offenheit das Bewusstsein schärfen können und dass jedes Problemfeld aus mehreren Blickwinkeln betrachtet werden kann und muss. Im letzten Teil des Romans wird die Frage nach der Perspektive explizit diskutiert. Insbesondere die Episoden um die Figur Martin Lewin, Journalist und jüdischer Exilée, der seine Jugend in Wales verbracht hat und nach dem Krieg eine Rückkehr in beide deutschen Länder anstrebt, beschäftigen sich mit der Frage nach Perspektiven.

Es kann einer nicht immer zwischen zwei Wänden gehn, unüberschaubar, endlosen Mauern, und sagen: Sie bedrücken mich nicht, die müssen ein Ende haben, ich such's; es ist nicht nach der Ausdauer gefragt, die währt seit dem ersten Werkzeug. Auch die Perspektive nicht, Maler erfanden sie, eine optische Täuschung, was bleibt, sind Fragen nach dem Schuhwerk, oder der Richtung, vorwärts oder rückwärts, auch das keine Auskünfte, denn am Anfang war die Wahl zwischen dahin und dorthin, und rückwärts ist dann nur, was vor der Wahl hätte rückwärts heißen können, und natürlich kann man auch einfach stehen bleiben, aber das scheint dem Menschen am wenigsten zu liegen, also: gehen. (473)

Die Wände gehen nicht einwärts und auswärts, wie sie wollen, sondern sie sind einfach da, und ihren Abstand legt nur fest die Vorstellung derer, die jeweils dazwischen sind, das ist – jeder will etwas und heraus kommt, was keiner gewollt hat. (474)

Lewin äußert diese Gedanken kurz bevor er Deutschland nach ein paar Jahren wieder verlässt. Er ist desillusioniert von West- und Ostdeutschland und beschließt, beide Länder hinter sich zu lassen. Sein Ansatz unterscheidet sich radikal von Fischers Reflexion über den Kirchturm. In letzterem waren die unterschiedlichen Perspektiven der Individuen ausschlaggebend für die Existenz bestimmter Merkmale des Turms. In diesem Sinne waren die Individuen bzw. Bürger mit ihren Beobachtungen und Gedanken das Maß der Dinge; schließlich, so Fischer, bestand die größte Herausforderung darin, ein Gleichgewicht zwischen der Kurzsichtigkeit der Parteikader und der Perspektive des Dreißig-Meter-Mannes zu finden, um den Weg für einen besseren Sozialismus zu ebnet. Im obigen Absatz ist das Individuum jedoch zwischen zwei riesigen Mauern gefangen und muss einem bereits existierenden Weg folgen. Die einzige Macht, die er hat, bezieht sich auf praktische Details, wie die Wahl des Schuhwerks oder der Richtung. Wenn die Entscheidung für Schuhwerk oder Richtung getroffen ist, gibt es keinen Weg zurück, eine Veränderung ist nicht mehr möglich. Die Perspektive wird in Form einer aus praktischen Gründen erfundenen optischen Täuschung konzipiert, und der Abstand zwischen den beiden Wänden ist nicht verhandelbar, sie sind »einfach da«. Der Handlungsspielraum in diesem Raum ist für alle gleich, was sich ändert, ist seine Wahrnehmung. Ähnlich wie die Perspektive, die pragmatisch auf ein ästhetisches Mittel reduziert wird, suggeriert auch die Unüberschaubarkeit eine Größenordnung, die keine Übersichten zulässt. Aus diesem Blickwinkel lösen sich die Gegensätze von oben und unten, von denen, die Überblick haben oder die ihn nicht haben, in einer vollkommen flachen Landschaft auf. Die Wände sind zu hoch, um sie zu erreichen, und ansonsten ist keine Erhöhung möglich. Der Text projiziert ein Bild der DDR, reflektiert, wie solche Projektionen entstehen, und bietet den Lesern eine Vielzahl von Beobachtungen, die sie zu neuen Standpunkten verarbeiten können. Somit wird die Spannung zwischen Fiktion und Realität kurzzeitig aufgehoben, geht es doch in *Rummelplatz* schließlich gerade darum, das zu vermeiden, was meistens eintritt: »jeder will etwas und heraus kommt, was keiner gewollt hat«.

Anmerkungen

- 1 Akademie der Künste, Berlin, Archiv des Schriftstellerverbandes (ASV), No. 1200.
- 2 »Der MDV hatte seinerseits ein Interesse daran, daß die Öffentlichkeit auf das entstehende Buch [...] aufmerksam wurde, versprach das Talent Bräunigs doch ein Buch, dem große Beachtung sicher sein würde und mit dem der Verlag an die Resonanz des *Geteilten Himmels* anknüpfen wollte« (Martina Langermann, *Öffentlichkeit als »gesellschaftlicher Lektor« und die Steuerung von Lesearten*, in: Simone Barck, dies., Siegfried Lokatis (Hg.), *»Jedes Buch ein Abenteuer«. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin 1997, 317–333, hier 321); Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Halle 1963.
- 3 Angela Drescher, *»Aber die Träume, die haben doch Namen«*. *Der Fall Werner Bräunig*, in: Werner Bräunig, *Rummelplatz*, hg. von ders., Berlin 2007, 625–674, hier 644.
- 4 Herbert Hentschel, Herbert Schönfeld, Helmut Riedel, Walter Mank, *Das Erz des Lebens und der Literatur. Wismut-Kollegen schreiben an Werner Bräunig zum »Rummelplatz«*, in: *Neues Deutschland*, 7.12.1965.
- 5 Siehe zum Beispiel (alphabetisch): Ingo Arend, *Aller Anfang*, in: *Freitag*, 23.3.2007; Franziska Augstein, *Es gräbt der Bergmann nach Verrat. Werner Bräunigs »Rummelplatz«. Ein bedeutendes Nachkriegswerk, der Arbeiterroman eines Schriftstellers, den die SED zerstört hat*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.3.2007; Evelyn Finger, *Pechblende*, in: *Die Zeit*, 3.5.2007; Yaak Karsunke, *Werner Bräunigs Roman »Rummelplatz«, in der DDR verboten, erscheint erstmals vollständig. Das Buch wird mit großer Spannung erwartet*, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.3.2007; Beatrix Langner, *Die ungeteilte Wahrheit sagen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.5.2007; Tilman Spreckelsen, *Es geschah in der DDR*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.3.2007; Wolfgang Suckert, *Zu Tage gefördert. In der DDR verboten, 2007 gefeiert. Werner Bräunigs Roman »Rummelplatz«*, in: *Thüringer Allgemeine*, 1./2.5.2007.
- 6 Finger, *Pechblende*.
- 7 Siehe zum Beispiel Harald Korall, *Der Fall W.B. Späte Bilder zu einer Legende*, in: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e.V.*, 15 (2006), 170–188; Jörg Bernhard Bilke, *Der Wismut-Roman blieb ungedruckt*, in: Elke Mehnert (Hg.), *... 's kommt alles vom Bergwerk her*, Berlin–Bern 2005, 29–37; Siegfried Lokatis, *Der Rummel um »Rummelplatz«*, in: Barck, Langermann, Lokatis (Hg.), *»Jedes Buch ein Abenteuer«*, 319–331; Martin Straub, *Rummelplatz und das 11. Plenum 1965. Zu Werner Bräunigs Romanfragment*, in: Ulrich Kaufmann, Annette Meusinger, Helmut Stadeler (Hg.) *Verbannt und Verkannt. Studien und Porträts*, Jena 1992, 75–83.
- 8 Karen Lohse, *Schattenwelten. Romantische Montan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR(Literatur)*. Hilbig, Fühmann, Bräunig, Marburg 2011 und Sylvia Fischer, *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen. Erkundungen zu Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er Jahre*, Oxford 2015.
- 9 Vgl. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris 1974.
- 10 Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München 2007, 8.
- 11 Werner Bräunig, *Rummelplatz*, Berlin 2017, hg. von Angela Drescher, 140. Fortan Nachweise durch Seitenangaben in Klammern im Text.
- 12 Bräunig, *Prosa schreiben. Anmerkungen zum Realismus*, Halle 1968, 19.

- 13 Bräunig, *Gewöhnliche Leute*, Halle 1969, 11.
- 14 Hans-Christian Stillmark, *Der Arbeiter - die zentrale Nebengestalt der DDR-Literatur*, in: Hans-Christian Stillmark (Hg.), *Rückblicke auf die Literatur der DDR*, Amsterdam-Atlanta 2002, 355.
- 15 Diese Losung prangte über dem Podium des Kulturpalasts des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld, siehe dazu Günther Rüter, »Greif zur Feder. Kumpel«. *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990*, Düsseldorf 1991 und Peter Zimmermann, *Industrieliteratur in der DDR. Vom Helden der Arbeit zum Planer und Leiter*, Stuttgart 1984.
- 16 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*, Berlin 1986 mit einem Nachwort von Heinz Czechowski und Illustrationen von Dieter Goltzsche, 71. Der Bergbau wird bei Novalis wie folgt beschrieben: »es gibt keine Kunst, die ihre Teilnehmer glücklicher und edler machte, die mehr den Glauben an eine himmlische Weisheit und Fügung erweckte, und die Unschuld und Kindlichkeit des Herzens reiner erhielt, als der Bergbau« (ebd., 68).
- 17 Ebd., 65.
- 18 Ebd., 66.
- 19 Ebd., 62.
- 20 So schreibt Bernhard Greiner: »Dynamik als Gestaltungsziel und Erschütterung als Leitthema verbieten eine Deutung der genannten Gegensätze in starrem Gegenüber. [...] Die Situation, die der Erzähler vorstellt, ist offen, damit in Bewegung: dies begründet ihre Problematik, ebenso aber ihr Vermögen, das Gegebene zu überwinden« (Greiner, *Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR*, Heidelberg 1974, 133).
- 21 Franz Fühmann, *Das mythische Element in der Literatur*, in: ders., *Marsyas. Mythos und Traum*, ausgewählt von Jürgen Krätzer, Leipzig 1993, 400-460, hier 432.
- 22 David Bathrick, *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln-London 1995, 44; eigene Übersetzung.

Christophe Fricker

Grenzen und Möglichkeiten des Autoreninterviews

*Eine literaturphänomenologische Analyse der Begegnungen
zwischen Ernst Jünger und André Müller*

I.

In der Nachkriegsmoderne ist das Interview zum zentralen Genre der Auseinandersetzung mit Künstlern und Autoren geworden.¹ Seinen herausgehobenen Status hat es sich erobert, weil in der Kunst der Moderne Sinngehalte zunächst hermetisch oder unverbindlich scheinen und ausgehandelt werden müssen.² Dass ein Künstler die »Verlautbarungsebene«³ des Interviews nutzt, wird von »Betrieb« und Öffentlichkeit erwartet.⁴ Erfolgreiche Autoren und Künstler, die sich dem Interview als Praxis oder Genre aus grundsätzlichen Erwägungen (sei es lebenslang oder über einen längeren Zeitraum) widersetzen, von J.D. Salinger über Thomas Pynchon bis Dave Chappelle und Lisa Frank, gelten schon deshalb als Ausnahmeerscheinungen.

Eins der besonders bemerkenswerten Künstlerinterviews des späten 20. Jahrhunderts führten ein Autor und ein Interviewer, die große Vorbehalte gegen die etablierte Interviewpraxis hegten. Es handelt sich um das Gespräch zwischen Ernst Jünger (1895–1998) und André Müller (1946–2011) am 8. November 1989, auf dessen Basis in der *Zeit* ein Interviewtext erschien.⁵ Vier weitere Treffen schlossen daran an, die publizistisch in geringerem Maße Niederschlag fanden als das erste oder bis vor Kurzem unbekannt waren. Dies änderte sich dadurch, dass Tonbandaufzeichnungen dreier Gespräche, Müllers Vor- und Nachbereitungsnotizen, der Briefwechsel Jünger/Müller sowie Materialien, die von beiden Beteiligten im Rahmen ihres Austauschs herangezogen oder Dritten zugänglich gemacht wurden, ausgewertet und größtenteils veröffentlicht werden konnten.⁶

Die Gespräche deckten ein breites Themenspektrum ab, das von der Zeitgeschichte (Erster und Zweiter Weltkrieg, Adenauer-Ära, deutsch-französische Aussöhnung) über Technologie, Währungen und Tierwelt bis hin zu Jüngers Seelen- und Alltagsleben im hohen Alter reichte. Zwar lassen sich erstaunlich viele Äußerungen Jüngers direkt mit Stellen in seinen veröffentlichten Werken abgleichen, doch entlockte Müller ihm durch persönliche Fragen auch eine Reihe bisher unbekannter Informationen.

Nach einer kurzen Vorverständigung stellte Müller seine erste inhaltliche Frage, ob Jünger schon früh die Nähe des Todes gesucht habe; Jünger kam in seiner Antwort sofort auf die beiden bekanntesten und umstrittensten Passagen in seinen Schriften zu sprechen, die ›Burgunderszene‹ und die Schilderung einer von ihm beobachteten Erschießung. Er erwies sich als Interviewroutinier, der wusste, was viele Medienleute beschäftigte, aber auch als durchaus mutiger Autor, der Kontroversen nicht aus dem Weg ging. Müller hielt sich an den beiden Passagen freilich nicht auf und steuerte in großen Bögen die Themen an, die ihn vor allem interessierten: Freiheit, Verzweiflung, existenzielle Extreme. Fast beispiellos kühn versuchte er von Jünger zu erfahren, ob dieser Juden in der Gaskammer immer noch für letztlich freie Menschen hielt und ob er der Schoah weltgeschichtlich einen Sinn zusprach.⁷

Das gedruckte Interview rief empörte, aber auch nachdenkliche Reaktionen hervor. Die neun Leserbriefe, die sich im Nachlass André Müllers erhalten haben, vermitteln einen Eindruck davon, wie stark Ernst Jünger die deutsche Öffentlichkeit 1989 noch polarisierte. Während die einen es für eine »Unverschämtheit« hielten, dass Müller Jüngers Wirken nicht stärker »hinterfragt«, und das Interview als »Obszönität« verurteilten, das einer »zynischen, starren, inhumanen Intelligenz« eine Plattform biete, war Jünger für die anderen »eine Art Held«. Ein Leser vermutete, dass mancher aus der Lektüre »Kraft schöpfen« werde.⁸

Nach dem Interview im November 1989 wurde der Ton zwischen Müller und Jünger lockerer, zunächst brieflich, dann auch in den folgenden persönlichen Gesprächen. Das Gravitätische, einschließlich des betretenen Schweigens über lange Sekunden hinweg, gehörte der Vergangenheit an; es wurde zuweilen herzlich gewitzelt und gelacht.

Im Folgenden möchte ich auf poetologischer Ebene fragen, was Jünger und Müller am Genre Interview genau kritisierten, welche Vorstellungen eines ›besseren‹ Gesprächs es ihnen erlaubten, in einen intensiven Austausch zu treten, und ob sich ihre Hoffnungen erfüllten.⁹ Die Auswertung der interviewkritischen Äußerungen erfolgt anhand eines Katalogs von Vorbehalten, die im 20. Jahrhundert von Künstlern und Kritikern häufig vorgebracht wurden. Damit will ich sichtbar machen, inwiefern Jüngers und Müllers Positionen idiosynkratisch oder nicht doch auch typisch für eine bestimmte Haltung gegenüber schöpferischen Werken und ihren Autoren waren. Ich möchte einen Beitrag zu der Neubewertung Jüngers leisten, die seit einigen Jahren im Gang ist: Jünger wird von der Literaturwissenschaft immer seltener als Einzelgänger, Rand- oder Ausnahmeerscheinung dargestellt und dafür als Autor, der in der Literatur- und Kulturlandschaft der Bundesrepublik Deutschland fest verankert und gut vernetzt war.¹⁰

Die Untersuchung von Jüngers und Müllers Interviewpraxis greift auf die Phänomenologie zurück. Bernhard Waldenfels' *Antwortregister* lotet die Dynamik von Frage und Antwort, die für das Interview ganz offensichtlich grundlegend ist, unter Berücksichtigung der Situiertheit eines jeden Gesprächs im Raum und in der Zeit, vor dem Hintergrund von Wissensständen und Interessen sowie mit Blick auf die Spannung zwischen körperlich anwesenden Gesprächspartnern und einer virtuell anwesenden Öffentlichkeit aus. Die kritische Lektüre der vorliegenden Jünger/Müller-Dokumente einschließlich des gedruckten Interviewtexts biete ich in diese Vorgehensweise ein.¹¹ Es scheint mir lohnend, in dieser Weise methodisch mehrgleisig vorzugehen, weil uns durch die mediale Vielfalt der Nachlasszeugnisse die Situation des Gesprächs besser zugänglich ist, als das üblicherweise der Fall ist. Gleichwohl gilt, dass alle Zeugnisse Vermittlungen (eben in verschiedenen »Medien«) sind, was die Analyse an der entsprechenden Stelle würdigen muss.

II.

Ernst Jünger und André Müller treffen am Vorabend des Mauerfalls in Jüngers Wilflinger Haus zum ersten Mal aufeinander. Nach einigem Zögern hatte Jünger den Autor der Wochenzeitung *Die Zeit* eingeladen. Gleich zu Beginn forderte Jünger Müller auf, sich nicht an die entstehende Tonbandaufzeichnung zu »halten«. Er solle »sich den Wortlaut nicht merken, sondern den Sinn behalten«. Im Übrigen habe er eigentlich keine Zeit für »solche|| Verabredungen« (32). Müller spielte die Bedeutung des Tonbandgeräts herunter, machte Jünger das Kompliment, dass dieser ihm »geistig überlegen« sei, und kam dann recht schnell zu seiner ersten Frage. Noch mehrmals am 8. November 1989 distanzieren sich beide Gesprächsteilnehmer vom Interview als Genre. Jünger sagte beispielsweise: »Machen Sie aber bitte kein Interview draus« (75; vgl. auch 108). Müller kam aber im Auftrag der *Zeit* nach Wilflingen, um ein Interview mit Jünger zu machen, und Jünger wusste das. Offenbar waren Jünger wie Müller mit dem Verlauf des Gesprächs und auch mit dem veröffentlichten Interviewtext zufrieden, denn sie trafen sich noch vier weitere Male. Die Distanzierung vom Interview als Genre setzte sich aber fort. Müller insistierte: »Ich bin überhaupt kein Journalist« (137), »ilch bin ja ein Dichter« (160). Jünger wunderte sich über ein Belegexemplar des *Figaro Littéraire* mit einem angeblichen Exklusivinterview, an das er sich gar nicht erinnerte (96). Zwischen explizit geäußelter Kritik und tatsächlicher Praxis bestand also eine Spannung, die durch eine poetologische Neubestimmung des Interviews als Genre zu lösen wäre.

Mustern wir zunächst die Kritik. Wer die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts am häufigsten geäußerten Kritikpunkte am Genre Interview zusammenträgt, erkennt vier Schwerpunkte. Sie beziehen sich auf das Verhältnis der Gattung Interview zum Werk und zur Person des Autors, auf die Stellung, die das Interview dem Autor in der Öffentlichkeit verschafft, und auf die Rolle des Interviewers. Sie sollen im Folgenden zunächst jeweils dargestellt und dann auf die Jünger/Müller-Gespräche bezogen werden.

Was das *Werk* angeht, lautet der erste Vorbehalt, dass das Interview dem Künstler und seinen Intentionen einen interpretatorischen Status zugestehe, den diese gar nicht haben (ein von Gadamer her zu legitimierender Einwand) bzw. gar nicht haben sollten (im Sinne Roland Barthes'). Müller hat Jüngers Werk mit bemerkenswerter Sorgfalt durchgearbeitet und exzerpiert und seine Exzerpte mehrmals bearbeitet. Er zeigte sich verwundert, dass man selbst nach genauer Lektüre etwa von *An der Zeitmauer* »nicht ganz genau erfährt, was Sie wirklich meinen«. Jünger entgegnete lustlos, aber deutlich: »Na ja, natürlich, das muss man sich selber ...« Müller stockte kurz (»Das muss man dann selber ...«), ließ sich aber nicht vom weiteren Nachfragen nach den Implikationen des Werks abbringen (56; vgl. auch 68). Während Jünger die Interpretation des Werks dem Leser anheimstellte und sich nicht in einer privilegierten Position sah, schrieb Müller ihm diese beharrlich zu.

Der zweite Vorbehalt lautet, dass das im Interview sich artikulierende Verlangen nach einem Werkkommentar aus dem Munde des Künstlers im Widerspruch zur Wertschätzung von Werken mit auratischem Anspruch stehe.¹² Jünger, als Prosaautor, gilt vordergründig nicht als *poeta vates*, hat seinen Veröffentlichungen nach 1945 aber, sei es durch die Ausstattung von Vorzugsausgaben oder auch durch die Kühnheit seiner umfassenden, philosophisch fundierten Zukunftsvisionen, einen das Engagiert-Kritische transzendierenden Status zugeschrieben. Wenn er gegenüber Interviews Vorbehalte hegte, war das insofern konsequent, gemäß seinem berühmten Wort: »Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau« (SW 12, 514¹³). Für Müller war dagegen die geistige Kühnheit des Werks gerade der Auslöser des Wunschs, dessen Autor aufzusuchen. Mit diesem Kritikpunkt am Interview an sich ist er also nicht zu identifizieren.

Der dritte Vorbehalt richtet sich darauf, dass die Interviewinflation die Gefahr berge, dass sekundäre Äußerungen das eigentliche künstlerische Schaffen im Bewusstsein des Publikums ersetzen. Jünger wies darauf hin, dass er »viel Unsinn auch« (32) rede, der nicht an die Öffentlichkeit dringen solle. Aus dem Zusammenhang wird klar, dass Jünger Angst hatte, dass sich die Leser an diesen unsinnigen Äußerungen festhalten könnten. Müller warf in einem sarkastischen Leserbrief an den *Spiegel* dessen Herausgeber Rudolf Augstein vor, sich im

Hinblick auf Jünger allein auf Gerüchte zu stützen. Er schrieb: »Jünger zu lesen, kostet Zeit, an der es einem, der wöchentlich Kommentare zum Tagesgeschehen absondern muß, vermutlich gebricht« (121).

Während die ersten drei Vorbehalte poetologischer Natur sind, ist der folgende pragmatisch motiviert: Es bestehe die Gefahr, dass Interviews dem Künstler den Freiraum für sein Schaffen streitig machten. Dieser Punkt war Jünger besonders wichtig: Aus einem »Selbsterhaltungstrieb« heraus gebe er ungern Interviews (32). Er habe »ja andere Sachen zu tun« (127). Und, speziell mit Bezug auf Interviewfragen nach umstrittenen Äußerungen aus vergangenen Jahrzehnten: »Ich habe doch ganz andere Sachen zu tun, als mich mit diesem alten Kitt zu beschäftigen« (128).¹⁴

Vorbehalte gegenüber dem Interview haben auch mit der *Person* des Autors zu tun: Interviews vermittelten den irrigen Eindruck, ungefilterte Einblicke in die Empfindungswelt eines Autors zu geben und dadurch Geheimnisse eines Werks zu lüften.¹⁵ Gegen solche Zudringlichkeiten war Jünger empfindlich. Müllers Frage nach Leidenschaften und heftigen Emotionen wies er wiederholt zurück, denn »es gibt halt Tabuzonen, nicht wahr. Haha« (52). Er weigerte sich, Auskünfte zu seiner Beziehung zu Banine (Umm-El-Banine Assadoulaeff, 1905–1992) oder zur Trauer beim Tod seines Vaters oder seiner Söhne zu geben, die er im Werk – auch im Tagebuch – zurückgehalten hat. An den entsprechenden Stellen ist auf den Tonbändern langes Schweigen und allenfalls eine einsilbige Antwort zu vernehmen.

Interviews und andere Auftritte in der Öffentlichkeit können, so wird weiterhin unterstellt, negativ auf die Persönlichkeit des Künstlers zurückwirken. Müller warnte Jünger eindringlich davor, sich gegen Vorwürfe seiner Kritiker mittels einer Pressekonferenz zur Wehr zu setzen: »Sie dürfen nichts tun, was Ihre Lebenszeit verkürzt. Und das könnte passieren bei so einer Pressekonferenz, wissen Sie, weil Sie vielleicht die Kontrolle verlieren über das, was geschieht. Da wird man bedrängt« (170). Die Möglichkeit einer solchen Veranstaltung hatte Jünger ins Spiel gebracht.

Darüber hinaus geht es bei der Kritik an Interviews um die *Rolle* des Autors in der kapitalistischen Gesellschaft: Interviews liefen Gefahr, Literaturkritik zu verdrängen oder gar zu ersetzen. Die kritische Auseinandersetzung, so lautet der Vorwurf, weicht dann der Affirmation, die letztlich ein Mechanismus der Wertschöpfung sei¹⁶ – der Autor erhalte ein Podium, von dem aus er sein Werk als relevant und wertvoll etablieren könne. Jünger entschied sich nach eigener Aussage bewusst dagegen. Er wisse, dass er beispielsweise in Spanien Fans habe (»so einen gewissen Clan«), aber das spiele für ihn »keine Rolle. Ich mach ja keinen Gebrauch von solchen Sachen« (33). In Anspielung auf das militärstra-

teigische Konzept der *fleet in being* sagte er, es genüge ihm, Freunde »in being« (108) zu haben. Dem Spektakel des Betriebs zog er, so lässt sich die Aussage interpretieren, das Werk vor. Freilich könnte man die Art und Weise, wie er sich durch Vorzugsausgaben, strategisch gepflegte Kontakte und nicht zuletzt die Reproduktion seines Unterschriftskürzels inszeniert, mit Hilfe von Methoden aus dem Markenmanagement analysieren. Er zieht sich im Übrigen natürlich nicht deshalb aus der kritischen Öffentlichkeit zurück, weil er Literaturkritikern Raum lassen will. Äußerungen über Wissenschaftler, die sich mit seiner Biographie und seinem Werk beschäftigen, bringt er meist distanziert (vgl. 36), wenn auch nicht ohne Wohlwollen vor (vgl. besonders zu Julien Hervier und Wojciech Kunicki). Umgekehrt ist Müller bei aller Zuneigung und schließlich sogar erklärter Liebe unbestechlich. Er lässt sich kaum als Agent der Wertschöpfung bezeichnen.

Kritik an Interviews macht sich schließlich oft am Verhalten des *Interviewers* fest. Müllers Insistieren darauf, kein Journalist und damit kein Interviewer im landläufigen Sinne zu sein, zeigt, dass er einige dieser Vorbehalte teilte. Interviews sind umstritten, wenn der Interviewer schlecht vorbereitet ist, den Künstler hofiert, sich selbst inszeniert oder respektlos ist. Müllers Stärke war die akribische Vorbereitung. Konventionelle Höflichkeit, zu der ein Minimum an Neugier gehört, lehnte er programmatisch ab, legte sie aber in der Praxis doch oft an den Tag. Gegenüber Jünger und in einer Reihe von Zeitungsinterviews, bei denen er selbst befragt wurde, erklärte er, er interessiere sich nicht für seine Gesprächspartner und nutze die Gelegenheit nur dazu, aus sich selbst das meiste herauszuholen und etwas über sich zu lernen.¹⁷ Letztlich lieferten seine gedruckten Interviews in aller Regel aber Aussagen, die der jeweils Befragte noch nie zuvor gemacht hatte. Das muss der selbsterklärten Indifferenz des Interviewers gegenüber dem Befragten nicht widersprechen; man könnte unterstellen, dass Müllers Neugier sich nicht auf eine Information richtete, sondern auf eine Erfahrung – er mag neugierig darauf gewesen sein, ob er im Laufe eines Gesprächs eine besonders intensive Erfahrung machen konnte. Die Äußerungen des jeweils Interviewten und das Werk des Interviewers wären dann Beiwerk. Diese Unterstellung mag gewagt sein, aber die Radikalität sowohl der poetologischen Selbstaussagen als auch der Interviewverläufe scheint der Hypothese zumindest eine gewisse Plausibilität zu verleihen. Müller sah sich jedenfalls nicht als Stellvertreter eines neugierigen Publikums und auch nicht als Abgesandter einer Institution, die es ihm erlaubte, sich einem bedeutenden Gegenstand zu widmen (beide seien einfach »zu blöd« [19]).¹⁸ Im Falle Jüngers wurde er (wie bei keinem anderen seiner Gesprächspartner) zum mehr als respektvollen Lobbyisten – wofür ein journalistischer Interviewer üblicherweise kritisiert wird.

Interviewer stehen auch dann im Sperrfeuer, wenn sich zeigt, dass sie Äuße-

rungen aus dem Zusammenhang gerissen bzw. ihren eigenen Anteil verfälscht wiedergegeben haben. André Müller verstand sich nun als literarischer Autor. Er nutze die Gesprächsprotokolle als Material, denn er »mache ja Literatur«¹⁹ und sei nur nicht in der Lage, »Dialoge [zu] erfinden«.²⁰ Folglich ist es nicht verwunderlich, dass sich die *Zeit*-Fassung stark von den Transkripten unterscheidet. Äußerungen wurden zwar nicht im böswilligen Sinne des Wortes aus dem Zusammenhang gerissen, aber Zusammenhänge stellen sich deutlich anders dar als auf den Tonbandmitschnitten. Müllers Autorschaft wird sichtbar. Jünger sanktionierte eine solche Vorgehensweise, wie schon zitiert, in den allerersten Minuten des Gesprächs.

Die Musterung weit verbreiteter Kritikpunkte hat ergeben, dass Ernst Jünger und André Müller sich zahlreiche dieser Vorbehalte gegenüber dem Künstler- und Autoreninterview zu eigen gemacht haben, wenn auch nicht unbedingt dieselben. Mit anderen Worten: Jüngers Interviewkritik war nicht untypisch. Er wurde damit zwar noch nicht zum Mainstreamautor, aber *als Außenseiter* stand er zumindest nicht allein. Wohl auch als solchen suchte Müller ihn auf.

III.

Was stellten sich Jünger und Müller nun unter einem guten oder lohnenden Gespräch vor? Das sollte sich an den überlieferten Zeugnissen ablesen lassen – denn dass sie gleich beim ersten Mal zwei Stunden lang intensiv miteinander sprachen und sich dann noch viermal trafen, war alles andere als selbstverständlich.

Ohne einen Gegenentwurf bliebe die Interviewkritik sowohl Jüngers als auch Müllers affektiert, zumal beide Interviewprofis waren: Müller führte über 100 Interviews, und Jünger gab fast ebenso viele.²¹ Ohne zumindest den Versuch einer Realisierung bliebe wiederum der Gegenentwurf eine Trockenübung. Insofern war es konsequent, dass sich beide dem Gespräch nicht grundsätzlich verweigerten.

Jünger wie Müller formulierten ihre Erwartungen an das Gespräch in dessen Vorfeld und zu dessen Beginn. Die entsprechenden Äußerungen können als Gesprächspoetologie *in nuce* gewertet werden. Müller stellte sich als »Bewunderer« von Jüngers Büchern vor und, im Vorgriff auf ein Gespräch, als »Zuhörer« (25f.). Er signalisierte, dass sein Ausgangspunkt das Werk – und die genaue Kenntnis des Werks – war und nicht ein von außen an Werk oder Autor herangetragenem Anliegen. Das Werk sei geeignet, in der Krise Orientierung zu stiften; folglich sei der Autor »berufener« als andere, sich zum »Zustand unseres Planeten« zu äußern bzw. dazu »zuständig [zu] sprechen« (25, 27). Geprägt sei dieser Zustand von der Möglichkeit atomarer Vernichtung und einer weit verbreiteten Hoff-

nungslosigkeit, aus der viele in die Drogensucht flüchteten, die sie als letztes mögliches Abenteuer ansähen. Indem Müller die elementaren, globalen und individualpsychologischen Ebenen als verschränkt darstellte und die Bitte um eine Zeitdiagnose als Frage nach den Handlungsspielräumen von Außenseitern formulierte, erwies er sich als Kenner vor allem von Jüngers zu dessen Leidwesen wenig rezipiertem Hauptwerk *An der Zeitmauer*. Das beeindruckte Jünger, wie dieser später mehrmals betonte (55, 119, 168). Müller hob Werkkenntnis und Dringlichkeit in seinem Ersuchen um ein Gespräch auf die subjektive Ebene: Ihm persönlich würde ein Gespräch viel bedeuten, er habe dazu den »Mut« und wolle es »wagen« (25). Müller meinte ausweislich dieser Äußerungen, dass man mit einem Mann des Abenteuers nicht einfach über Abenteuer sprechen könne, da ein solches Gespräch vielmehr selbst ein Abenteuer darstelle.

Jüngers Umfeld (der Verlag Klett-Cotta und seine Frau Liselotte) versuchte zunächst, Müller abzuwimmeln. Wie Jünger Müller später mitteilte, änderte er seine Meinung, als Charlotte Kerr ihn warnte, dass Müller ein »ganz gefährlicher Mensch« (171) sei – sobald sich also abzeichnete, dass das Gespräch tatsächlich ein Abenteuer werden könnte. Er schrieb Müller, dass er ein »Gespräch mit einem intelligenten Partner« als »Erholung« ansehe, was fast so klingt, als wollte er Müllers Ernsthaftigkeit aushebeln. Gleich im nächsten Satz gab er allerdings seiner Hoffnung Ausdruck, dass »etwas Neues dabei [bei dem Gespräch] herausspränge« (28), dass also mehr als ein Informationsaustausch zustande komme.

Beide Gesprächspartner waren neugierig sowohl auf eine besondere, vielleicht sogar existenzielle Erfahrung als auch auf einen intellektuellen oder schöpferischen Gewinn – ein Abenteuer und einen Interviewtext bzw., so dürfen wir im Wissen um Jüngers Arbeitsprozess schließen, einen Gedanken, der ins Tagebuch oder in ein anderes Werk einfließen würde. Wir müssen zwei aufeinander aufbauende Methoden anwenden, um zu prüfen, ob sich die beiden Hoffnungen erfüllten. Inwiefern eine Begegnung im engeren, emphatischen Sinne des Wortes stattfand, soll mit Hilfe phänomenologischer Frage- und Beschreibungsstrategien untersucht werden; inwiefern die Gespräche schöpferische Impulse lieferten, muss sich im Anschluss daran textkritisch nachweisen lassen.

Im vorigen Abschnitt haben wir Kritikpunkte an der paradigmatischen Form des Künstlerinterviews gemustert; halten wir aber fest, dass es durchaus zahlreiche Beispiele für Gespräche und gesprächsbasierte Werke gibt, die in der einen oder anderen Weise über diese Interviewform hinausgehen. Im 20. Jahrhundert wurde das Interview (zum Beispiel durch Alexander Kluge und Heiner Müller)²² oder schon allein das Fragestellen (durch Max Frisch) zur eigenständigen Kunstform, nachdem Kafka die Fraglichkeit der Welt vorgeführt und Gadamer auch philosophisch Frage und Einfall auf eine Ebene gestellt hatte.

Beginnen wir die phänomenologische Untersuchung des Gesprächs und des Interviews bei der Dynamik von Frage und Antwort. Wenn ein Gespräch über die Selbstdarstellung und den Informationstransfer zu journalistischen Recherchezwecken hinausgeht, ist die Frage nicht als Ausgangspunkt, sondern bereits als Antwort oder Ergebnis aufzufassen. In den Worten von Bernhard Waldenfels: »Das Fragen wird nicht durch ein Wissensstreben erklärt, sondern das Wissensstreben wird aus der Fraglichkeit gewonnen als deren Implikation.«²³ Fraglich waren Müller – jedenfalls teilweise – die Zusammenhänge des Jünger'schen Werks sowie die Handlungsmöglichkeiten, die er selbst als verzweifelter Mensch am Ende des 20. Jahrhunderts hatte. Waldenfels warnt davor, den Antwortcharakter von Fragen, also die Vielfalt ihrer spezifischen Voraussetzungen, zu übersehen. Die »Dekontextualisierung« solcher Zusammenhänge »geht Hand in Hand mit der *Anonymisierung* und *Neutralisierung* von Problemstellern und Problemlösern.«²⁴ Waldenfels sieht darin nicht in erster Linie ein Problem der Verfälschung von Informationen, sondern ein ethisches Vergehen. Wer die Situation des Fragenden nicht berücksichtigt, verletzt ihn, und er wird die Aufmerksamkeit nicht würdigen, die der Antwortende ihm widmet. Diese Warnung trifft sich mit Jüngers Kritik an den seiner Ansicht nach für die Moderne, die Bürokratie und die Demokratie typischen »anonymen fragstellenden Mächten«, die er zu Beginn seines provokativen Essays *Der Waldgang* einer Prüfung unterzieht.²⁵ Die Blindheit für Hintergründe und Dynamiken des Gesprächs und die einseitige Fixierung auf Wissen ist Waldenfels zufolge unethisch und unmoralisch, da sie nur auf die Richtigkeit von Aussagen und nicht auf Wahrhaftigkeit achtet.²⁶

Jünger beharrt nicht nur im *Waldgang* auf der Ethik. Wie so mancher Interviewverweigerer in der Moderne schätzte er die intensive, schöpferische Begegnung.²⁷ Nicht jeder Interviewverweigerer ist Misanthrop. Wer Jünger nur als Einzelgänger sieht, wird ihm nicht gerecht. Auf Jünger als Begegnenden lassen die äußerst zahlreichen Erinnerungen an Treffen schließen, die Jüngers Tagebücher durchziehen oder von den jeweils anderen Beteiligten verfasst wurden.²⁸

In einem besonderen Spannungsfeld von Ethik (als Modus der Begegnung, der zweiten Person) und Öffentlichkeit (als Modus der dritten Person, als Voraussetzung und Zielpunkt der Aktivitäten von Menschen, deren Leben zu einem wesentlichen Teil ein publizierendes ist) steht die Autorenbegegnung als Situation, die publizistische Spuren hinterlässt. Dass zu einer solchen Begegnung sehr wohl ein Sinn für das Abenteuer gehören kann und dieser Begriff nicht romantisch-übertrieben ist, lässt sich mit Waldenfels theoretisch untermauern. Waldenfels spricht vom »Freimut«,²⁹ der den Fragenden ebenso wie den Angesprochenen verändert; beide setzen sich einander aus. Mut erkennen wir in Müllers Themenwahl. Mit einer nur verzweifelt zu nennenden Regelmäßigkeit fragte er

seine Gesprächspartner, warum sie sich nicht umbringen.³⁰ Jünger gegenüber umkreiste er das Thema gleich mehrmals (34f., 43ff., 59, 147f.).

Wer als Fragender ausloten will, warum der Angesprochene sich nicht umbringt, sucht nicht nach Informationen. Er sieht dem Anderen ins Gesicht und lässt sich von Angesicht zu Angesicht überhaupt erst zeigen, dass der angesprochene Andere lebt. Mit Levinas könnte man sagen: Das Gesicht des Anderen sagt dem Interviewer nicht nur: »Du wirst nicht töten«, sondern auch: »Ich habe mich nicht getötet.« Sich diesem Anspruch zu stellen, erfordert Mut. Jünger selbst notierte umgekehrt in einem unveröffentlicht gebliebenen Text über das Gespräch, dass jemand, der die Grenze des Anstands gegenüber seinem Gegenüber zu nachdrücklich verletzt, zum Mörder werden könne: »Wer die Existenz seinem Gesprächspartner nimmt, der ermordet ihn auch im gegebenen Fall.«³¹

Der Fragende wird insofern umso intensiver antizipieren, dass sich seine Frage im Gespräch »der Gefahr aussetzt, als Vergehen gedeutet zu werden, etwa als ungenierte oder ungehörige Äußerung, als dumme oder überhebliche Frage, [und daher] erscheint jede *mehr oder weniger aufrichtige Antwort als ein Entgegenkommen*«. ³² Mit anderen Worten: Im Gespräch, das zu einer Begegnung gehört, muss sich nicht nur der Befragte erklären, auch der Fragende muss sein Fragen verständlich und ansprechend machen.

Ein Beispiel: Im Rahmen seiner Lektüre von Jüngers Werken kristallisierte sich für Müller immer stärker die Freiheit als zentrales Thema heraus. Er bemerkte, dass Jünger eine radikale Vorstellung von Freiheit hatte, und will diese gedanklich an ihr logisches Ende führen. In den Vorbereitungsnotizen steht: »HÄTTEN KZ-INSASSEN FREI WERDEN KÖNNEN DURCH BEOBACHTUNG IHRES GESCHICKS?«³³ So unvermittelt konnte Müller die Frage im persönlichen Gespräch nicht stellen. Das Fragen hat, wie Waldenfels verdeutlicht, Voraussetzungen, die (wenn überhaupt) nur dem Fragenden bewusst sind, und diese sind zu klären.³⁴ Müller tastete sich also langsam an seine Frage heran, indem er Jünger nachvollziehen ließ, wie er auf sie kam. Und das heißt nicht nur, warum sie ihm relevant erschien, sondern auch auf welcher Textbasis er sie stellen würde. Um Jünger die Frage nach der Freiheit im Konzentrationslager nicht nur in ihrer Dramatik und subjektiv empfundenen Dringlichkeit, sondern auch in ihrer Relevanz für Jüngers geistiges Schaffen darzulegen, musste er weit ausholen, Spannung aufbauen und höflich bleiben. Jünger würden die von Müller vorausgesetzten Werkbezüge nicht automatisch vor Augen stehen, wenn er die Frage hörte, ob ein Jude in der Gaskammer sich frei fühlen konnte. Die Frage konnte ihm deshalb unter Umständen eine ganz andere zu sein scheinen als diejenige, die Müller im Sinn hatte. Er würde sie in Ordnungen einfügen, die Müller nicht meinte. Sehr langsam sagte Müller also schließlich: »Wenn man

das jetzt konsequent weiterdenkt, zu einem sehr brutalen Endpunkt, so müsste man ja vielleicht ... könnte man sagen, dass selbst – ein Jude in der Gaskammer die Freiheit hätte bewahren können, indem er die Situation beobachtet. Glauben Sie, dass das, theoretisch gedacht, so weit gehen könnte?» (38) Für Jünger mochte es den Anschein haben, als sei Müller erst aus dem Gespräch heraus auf die Frage gekommen.

In der Druckfassung, die der weniger geduldige Zeitungsleser konsumiert, schrumpfte die Frage wieder auf eine viel konfrontativer – und damit für den Leser provokativer – wirkende Formulierung zusammen: »So gesehen hätte sich, um ein extremes Beispiel zu nennen, auch ein Jude im Konzentrationslager frei fühlen können.«³⁵ Im Angesicht der Notizen und des Transkripts der Tonbandaufnahme könnte man behaupten, dass die Druckfassung insofern wahrhaftig ist, als sie die von Müller intendierte Frage wiedergibt, die von Jünger so aufgefasst wurde, wie Müller das gehofft hatte. Die lange Hinführung war nur eine Hilfskonstruktion für die Minuten mit Jünger, und ihre Veröffentlichung erübrigt sich.

Eine solche Einschätzung halte ich für unzureichend, jedenfalls insofern es uns darum geht, die Begegnung – und nicht nur den Aussagegehalt – zu würdigen. Waldenfels schärft unseren Blick dafür, dass sich aus Frage und Antwort eine Offenheit von Gesprächsverläufen ergibt, da Bezüge vielfältig und oft unklar scheinen. Zugespitzt könnte man sagen: Wer das Konkrete und Offene eines Gesprächs ausblendet, tritt den Dialogpartnern zu nahe, indem er sich von ihnen entfernt.

Im Angesicht Ernst Jüngers musste Müller »Thematisierungs- und Problematisierungsschwellen«³⁶ berücksichtigen, die Gesprächsverläufe und Frageformen beeinflussen, zumal im institutionellen Kontext eines Interviews für ein großes Medium. Antworten ergeben sich nicht automatisch, gleich einer Wirkung, aus einem Fragen; der Antwortende ist in gewissem Maße frei zu entscheiden, wie er antworten will. Waldenfels nennt das die »Diskontinuität«³⁷ des Gesprächs. Man könnte sagen: Wenn Müller gleich so direkt nach der Schoah oder dem Verlust eines geliebten Menschen gefragt hätte wie in der *Zeit*-Fassung, wäre seine Äußerung keine Frage, sondern eher eine Behauptung gewesen.

Müller musste plausibel machen, warum er überhaupt gerade diese bestimmte Frage stellte und manch andere nicht. Denn was für Aussagen gilt, trifft auch auf Fragen zu: »Zur-Sprache-bringen und Zum-Schweigen-bringen sind eines.«³⁸ Wer nach der Freiheit in der Gaskammer fragt, stellt andere Fragen nicht. Er fragt nicht nach dem Leiden in der Gaskammer und er fragt nicht nach den Handlungsspielräumen mächtiger Täter.

Und was für das Fragen gilt, gilt auch für das Antworten. Wer nur auf den lexikalischen Bestand sieht, wird enttäuscht. Vielfach beschränkte sich Jünger

auf ein »Ja, nein, das ist ...« (54) oder ähnliche Formulierungen. Laut Waldenfels können Antworten aber »die Obligation des Antwortgebens erfüllen, auch wenn sie keinen Antwortgehalt beisteuern, der die Lücken im Fragegehalt füllt.«³⁹ Jüngers Stammeln, sein Zögern, seine Weigerung, eine zitierbare Aussage zu liefern, sind Antwort. Schon sein Nachdenken und Abwägen und sein – stimmlicher, gestischer, nur in Ansätzen verbaler – Hinweis darauf sind ein Entgegenkommen, ein Sich-Einlassen auf Müllers Ansinnen. All dies bezeugt, dass man »nicht nicht antworten«⁴⁰ kann.

Welchen Wert hat ein solches Entgegenkommen? Jünger zögerte, weil er offenbar ein Bewusstsein von dem hatte, was Waldenfels die unentrinnbare »Irreversibilität«⁴¹ von Gesprächsäußerungen nennt: Fragen legen Möglichkeiten frei, zum Denken, zum Sprechen und zum Handeln. Die Antwort wird mit dem Anspruch des Fragenden nie so übereinstimmen, dass sie einfach eine ganz bestimmte Lücke füllt⁴² und die Frage zum Verschwinden bringt. Sie bleibt offen – was durch sie denkbar geworden ist, wird nicht plötzlich wieder undenkbar. Die Frage nach der Freiheit in der Gaskammer ist, so dürfen wir spekulieren, nicht nur deshalb schwierig, weil sie etwas Ungeheuerliches erfragt, sondern weil sie durch keine Antwort aus der Welt sein wird. Jünger lebte nun in einer Welt, in der es diese Frage gibt. Dass ihm dies zumindest ansatzweise bewusst war, schließe ich aus der Tatsache, dass er seine erste Festlegung – dass man »[t]heoretisch ohne Zweifel« auch in der Gaskammer die Freiheit hätte bewahren können – sofort wieder in Frage stellt und sich langsam und hörbar verunsichert damit auseinandersetzt, welche Ebene angeschnitten ist, sobald die Frage einmal im Raum steht: »Wenn Sie die *Schere* gelesen haben, dann werden Sie auch sehen, dass ich darüber nachgedacht habe ... dass ich aber, sagen wir mal, die Situation ... das würde ein Priester zum Beispiel ... Aufgabe eines Priesters sein« (38). Diese Passage fehlt im gedruckten Interviewtext, sicher weil sie keine klare Aussage beinhaltet; als Geste des Umschwenkens vom Gesagten ins Sagen und dann ins Verstummen halte ich sie allerdings für bedeutsam.

Umgekehrt begann Jünger nach dem ersten Gespräch, Müller anzusprechen – Ansprüche an ihn zu stellen. Anlass der Zusammenkunft am 3. Juli 1990 in München war Jüngers Unsicherheit in der Frage, ob er seine politische Publizistik – zahlreiche kurze, teils rabiate, vor allem in Zeitungen erschienene Aufsätze aus den 1920er Jahren – in die *Sämtlichen Werke* aufnehmen solle. Es entspann sich eine jener seltenen Gesprächspassagen, in denen Jünger deutlich mehr sagte als Müller (90ff.). Indem nunmehr Müller, in der Terminologie von Levinas und Waldenfels, das Sagen nicht abreißen ließ, aber kein Gesagtes lieferte, blieb er zwar eine konkrete Antwort auf Jüngers Frage schuldig, aber er zeigte umso deutlicher, dass er dieser Frage einen anderen Stellenwert zu-

schrieb: Er wollte Jünger die Entscheidung nicht abnehmen und konnte auch keine sachdienlichen Informationen liefern, freute sich aber an der Tatsache, dass der Austausch durch diese Frage fortgesetzt werden konnte.

Wer nur die Aussagegehalte mustert, wird Zweifel haben, ob die Gespräche zwischen Jünger und Müller die hohen Ansprüche beider Beteiligten an eine intensive Begegnung und an ein heuristisches, intellektuelles und produktives Abenteuer erfüllten. Er wird sich wundern, dass Müller einerseits eine immer konfrontativere Rolle einnahm, Jünger Vorwürfe machte, ihm teils sogar hämisch widersprach (46, 68, 164) – und ihm andererseits seine Liebe erklärte (194). Vielleicht erspürte Müller aber gerade darin, dass der Morphologe Jünger das logische, vielleicht auch obsessive Weiterdenken des logisch Schließenden zurückwies, jene Liebe, nach der er sich sehnte. Diese Zurückweisung erfolgte im Schweigen und im Stammeln; die befreiende Wirkung des geistigen Abenteuers nahm nicht in abschließenden Aussagen Gestalt an; sie zeigte sich darin, dass es Raum für Fragen gab.

Nicht zuletzt gehört zur Begegnung, die über das Interview als Drucktext hinausgeht, die Körpersprache. Müller zeigte seine Zuneigung auch darin, dass er seine umfangreichen Notizen mitbrachte, die die gründliche Auseinandersetzung mit dem Werk belegen; er durchforstete sie, durchaus ostentativ, an mehreren Punkten des Gesprächs; und er stellte eine intensive Spannung her, indem er Jünger lange anschaute;⁴³ schließlich küsste er ihm die Hand.

Die libidinöse Aufladung der Gesprächssituation wurde von Anfang an – zunächst natürlich nur als Möglichkeit – thematisiert. Jünger äußerte Vorbehalte dagegen, dass Müller ein Aufnahmegerät verwendete. Er warnte ihn, wie bereits zitiert: »Dass Sie sich nicht daran halten!« (32) Im Tagebuch nennt er das Gerät doppeldeutig »Präservativ«; der »Panzer der Lust« lasse die »eigentliche Frucht des Gesprächs« von vornherein scheitern (SW 4, 384). Mit Waldenfels lässt sich diese Haltung gesprächsphänomenologisch untermauern. Das Gerät wird zum Dritten im Raum, der einen eigenen Anspruch geltend macht. Waldenfels nennt das die »Fremdbezüge der Dinge«.⁴⁴

Jünger wollte den Raum des Gesprächs nicht von vornherein verengen; er forderte Müller dazu auf, ihn in der rechten Art und Weise zu öffnen. Ein guter Interviewer müsse »einen besseren Text liefern, als die Unterhaltung ergeben hat. Das heißt, er muss noch hinter den sprechenden Menschen blicken können« (160). Der Hinweis auf den Blick des Interviewers unterstreicht den Stellenwert der Körperlichkeit im Gespräch.

IV.

Anhand der verschiedenen medialen Spuren lässt sich nachvollziehen, wie Müllers Ziel sich wandelte. In Wilflingen ging es ihm darum, eine Atmosphäre zu schaffen, in der bestimmte Aussagen möglich und schließlich gemacht wurden; am Schreibtisch zu Hause gestaltete er aus dem vorliegenden Material eine Art Lesedrama, das dann in der *Zeit* erschien.

Der Prozess umfasste mehrere Schritte, und innerhalb dieser Schritte mehrere Techniken. Die erste Transkription leistete vor allem die Verknappung auf den lexikalischen Bestand. Von der Begegnung blieben im Wesentlichen die Wörter und daneben nur wenige knappe Hinweise auf andere Vorkommnisse, z.B. »trinkt«, »kramt« oder »lacht laut«. Wo Jünger murmelte, Sätze verschliff oder ganze Satzteile verschwieg, ergänzte Müller sie in Klammern: »Das ganze Haus ist voll von solchen (Büsten von ihm gemachten) von Breker bis Wimmer«. Vor allem reicherte er seine eigenen Redeanteile an, vielleicht um sich noch einmal vor Augen zu führen, was er meinte: »Sie meinen (habe ihn nicht verstanden) man könnte es so verstehen, daß sie einverstanden sind mit (allen) Opfern, weil sie ihnen Sinn geben.«

Manche Ergänzungen wurden im Lauf der Arbeit wieder gestrichen, andere kamen hinzu – vor allem Ausschnitte aus Jüngers Werken, für die sich Müller interessierte, die er aber nicht zitierte. In der Druckfassung hält Müller Jünger drei Zitate vor und bittet ihn um einen Kommentar: »Der Krieg habe Sie »gepackt wie ein Rausch«. Sie erwarteten ein »fröhliches Schützengefecht auf »blutbetauten Wiesen.« Keines dieser Zitate und auch keines von fast einem Dutzend weiteren, die in die Druckfassung eingegangen sind, legte Müller ihm tatsächlich vor – er fragte Jünger allgemeiner danach, ob er den Ersten Weltkrieg als Abenteuer gesehen hatte. Jünger antwortet in der Druckfassung: »Wissen Sie, dieses Buch habe ich als Primaner geschrieben.«⁴⁵ Es entsteht der Eindruck, als wollte er sich nicht mit den drei Zitaten beschäftigen. Das Tonband hält fest, dass Jünger sagte: »Wissen Sie, die *Stahlgewitter* ist ein Buch, das habe ich als Primaner geschrieben. Als Primaner!« (57) – und zwar als Reaktion auf ein anderes Zitat, welches, wie Müller während der Arbeit wohl aufgefallen war, aus dem ein Jahrzehnt später entstandenen *Arbeiter* stammt.

Wir können nur spekulieren, warum Müller mit Zitaten aus Jüngers Werk und mit Jüngers Reaktionen darauf so umging. Unterstellte er, dass Jünger die skandalträchtigen Zeilen präsent hatte (obwohl dieser immer wieder sagte, dass er sich an zitierte Stellen nicht erinnerte)? Wollte er sich gegenüber seiner Redaktion und den *Zeit*-Lesern absichern, die ihm sonst vorgeworfen hätten, sie im Angesicht Jüngers nicht zur Sprache gebracht zu haben? Oder wollte er

seinen Interviewtext ästhetisch aufladen und gleichzeitig seine eigenen thematischen Interessen und Positionen profilieren? Angesichts der Tatsache, dass sich Müller quer zur herrschenden Meinung in Deutschland positionierte, ist anzunehmen, dass der dritte, poetologische, Grund ihm wichtiger schien als der rezeptionsorientierte zweite.

Straffung, Konkretisierung und Verdichtung können als Ziele auch der anderen Bearbeitungstechniken identifiziert werden. Müller strich ganze Passagen, etwa zu Jüngers Privatleben, zu Kohl und Mitterrand oder zum Christentum, die ihm vielleicht nicht aussagekräftig genug erschienen; er straffte das lexikalische Material beträchtlich, indem er Füllwörter und Fragmente strich; er strich die teils sehr langen Hinführungen, gerade bei den emotional aufgeladenen Themen wie dem Tod von Jüngers älterem Sohn; er stellte Themenblöcke um, zum Beispiel indem er auf die Passagen zum Krieg jene zu Verzweiflung und Drogen folgen ließ, statt, dem tatsächlichen Gesprächsverlauf folgend, das Thema Freiheit; und er führte klare Aussagen, die Jünger in größeren Abständen voneinander machte, auf engem Raum zusammen, um semantische Leerräume zu schließen. All dies sind Formen der Autorschaft, die sich mithin auf die Redeanteile beider Beteiligten im gedruckten Text erstrecken.

Und wie sieht es aus Jüngers Perspektive aus? Ist bei den Gesprächen etwas Neues entstanden? Die Frage lässt sich, mit gewissen Einschränkungen, wohl bejahen.

Mit Bezug auf die beiden provokantesten Müller-Fragen, zur Freiheit in der Gaskammer und zum Opferbegriff im Zusammenhang mit der Schoah, ist der semantische Ertrag überschaubar, aber auch nicht zu vernachlässigen. Jünger gestand – zunächst – durchaus freimütig zu, dass man aus seinen Schriften schließen könne, dass er auch dem Juden in der Gaskammer Freiheit zuspricht (vgl. 38ff.); als möglicherweise sinnvolles Opfer will er dagegen nur Vorkommnisse werten, mit denen jemand »einverstanden« (55) sei, bei denen er also mehr als nur einbezogen ist. Diese Äußerungen sind wenig umfangreich, aber gewichtig, und sie finden sich nur hier.

Zur Begegnung, auf die sich Jünger einließ, gehört aber nicht nur, dass er sich nach minutenlangen Schleifen zu diesen Äußerungen durchrang, sondern auch, dass er sich den entsprechenden Fragen stellte. Er geriet in Verlegenheit, hatte Schwierigkeiten, Antworten zu formulieren, wehrte sich aber, anders als Alice Schwarzer oder Marcel Reich-Ranicki, nicht gegen die Fortsetzung des Gesprächs, wenn es unangenehm wurde. Auch Müllers Vorwürfen und seiner Hämie setzte sich Jünger, vor allem im fünften Gespräch 1993, bewusst aus.

Darüber hinaus äußerte sich Jünger prägnant zu einer Reihe von Themen, die ansonsten im Werk und in Interviews geringen Niederschlag finden. Zu nennen

ist vor allem der Umgang mit regimenahen Schriftstellern der DDR und ihren Organisationen nach der Wiedervereinigung. Jünger stellte sich nachdrücklich, mehrfach und mit hörbarer Genugtuung auf ihre Seite – mit der an Stefan Heym erinnernden Begründung, er sei immer für die Unterlegenen (128f., 167, 174, 186). Eines der wenigen zentralen Gesprächsthemen, die Jünger selbst anschnitt, ist der Umgang mit seiner nationalrevolutionären Publizistik. Die Aussagen hierzu gehören zu den wenigen des späten Jünger, die diesen Teil seines Werks betreffen. Zweimal wies er darauf hin, dass der Weg von dort aus zur politischen Linken ebenso kurz war wie zur Rechten (93, 139). Weitere Themen, zu denen er sich knapp, aber deutlich äußerte, sind die Emanzipationsbewegung (69f.), der Streit über das Tucholsky-Zitat, Soldaten seien Mörder (74), die deutsche Einheit (132) und der Zusammenhang von Moral und Ästhetik (140).

Am deutlichsten unterscheiden sich Jüngers und Müllers Haltungen in Bezug auf das ganz Grundsätzliche – Jünger war Optimist, Müller verzweifelter Nihilist, Zyniker. Diese Grundspannung führte mindestens dreimal zu Wortgefechten, die ebenfalls als genuiner Ertrag der Interviews zu werten sind (45f., 56, 180).

Entgegen seinen erklärten Absichten gab Jünger darüber hinaus auch unerwartete Einblicke in sein Privatleben. Er deutete Affären während des Zweiten Weltkriegs an (109); er gestand, schreiend durch den Wald zu laufen (134); und man erfährt, dass er ein *Columbo*-Fan war (139).

Es fällt auf, dass fast alle genannten Passagen aus den späteren Gesprächen stammen und nicht aus dem ersten. Zu prüfen wäre, ob die späteren deshalb einträglicher waren, weil Jünger und Müller Vertrauen zueinander gefasst hatten oder weil Müller gesprächstaktisch anders agierte. Möglich ist auch, dass das eine ein Symptom des anderen war oder dass beides unabhängig voneinander der Fall war. Die Prüfung könnte im Abgleich mit anderen Gesprächen erfolgen, die Jünger mit Vertrauten führte, z.B. mit Julien Hervier.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das ›Neue‹ der überlieferten Gespräche nicht vorrangig in der intellektuellen Kontroverse, im Streit über Inhalte, im kritischen Diskurs liegt. Jünger mag solche Konfrontationen in einigen gesprächspoetologischen Äußerungen begrüßt und eingefordert haben, doch wurde er hauptsächlich von ihm wohlgesonnenen Interviewern befragt;⁴⁶ und Müller gehört in diese Kategorie. (Eine bemerkenswerte Ausnahme ist Müller nur insofern, als er Jünger auf Basis einer umfassenden Werkkenntnis geistig herausforderte.) Der Ertrag liegt vielmehr darin, dass schwierige Fragen zur Sprache kamen und dass Jünger sein Werk in einer Reihe prägnanter Aussagen fortschreibt.

V.

Dass sich die hohen Erwartungen beider Gesprächspartner auch ihrer eigenen Einschätzung nach zumindest teilweise erfüllt haben, zeigt sich an dem greifbaren Ergebnis: Müller war tatsächlich in der Lage, einen Dialog zu schreiben, mit dem er sehr zufrieden war und der in der *Zeit* erschien. Jünger gestand zu, dass Müller »das Gespräch auf ein anderes Geleis zu heben versucht [hat] als auf das, was sich seit Jahrzehnten bis zum Überdruß eingefahren hat« (66).

Unsere Analyse hat gezeigt, wie wichtig es ist, zwischen Begegnung und Text zu unterscheiden. An der Begegnung sind beide beteiligt, und ihre jeweiligen Anteile sind nicht voneinander zu trennen. Die eingangs referierten Kritikpunkte am Kunst- und Literaturbetrieb und an der Medienpraxis der Nachkriegszeit umgehen Müller und Jünger, indem sie zulassen, dass ihr Aufeinandertreffen in einem weiten, phänomenologisch fassbaren Sinn zu einer Begegnung wird. Was das in der *Zeit* erschienene Interview angeht, so wird im Abgleich mit den multimedialen Spuren der Begegnung deutlich, dass der gedruckte Text *einen* Autor hat – Müller zeichnete verantwortlich für den Text als ganzen und nicht nur für seine eigenen Redeanteile, und dass es sich damit auf einer Vielzahl sprachlich-situativer Ebenen von der Begegnung abhebt.

Es gibt noch eine Reihe von weiteren Begegnungen Ernst Jüngers, die multimediale Spuren hinterlassen haben und sich für eine vergleichende Untersuchung anböten. Aufgeworfen wird durch die hier erschlossenen Gesprächspoetiken beider Teilnehmer, durch die Gesprächsdynamik, wie wir sie erkennen können, und durch die Gesprächsdokumente nicht zuletzt die Frage nach der Rezipierbarkeit der Gespräche und von Gesprächen überhaupt. Uns fehlen nicht (nur) Informationen über den Gesprächsverlauf oder Details dessen, was sich vollzog (etwa mit Bezug auf Gesten und Körperhaltungen); uns – als Menschen – fehlt grundsätzlich die Fähigkeit, jene Möglichkeitsräume, Aufforderungen und Ansprüche wahrzunehmen, die bei einem Gespräch für die Teilnehmer im Spiel waren. Gerade dadurch sind wir übrigens in der Lage, die Privatsphäre der beiden Gesprächspartner zu schützen – die nun als entzogene zu Tage tritt. Durchaus auch, weil wir, anders als Müller, »kein Interview draus« machen. Wir lernen, dem Gespräch über seinen Informationsgehalt hinaus unsere Aufmerksamkeit zu widmen, und wir merken, wie diese irgendwann die Spur verliert.

Anmerkungen

- 1 Das ist die Grundthese von Michael Diers, Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2013. Laut Philip Bell und Theo van Leeuwen wird das Interview in der Moderne gar als natürlichste und offensichtlichste Form der Informationssammlung und -verbreitung angesehen (vgl. Philip Bell, Theo van Leeuwen, *The Media Interview. Confession, Contest, Conversation*, Kensington 1994, 2).
- 2 Vgl. Andreas Zeising, *Eine neue Qualität der Nähe. Künstlerinterviews im Berliner Rundfunk*, in: Diers, Blunck, Obrist (Hg.), *Das Interview*, 99–128, hier 105.
- 3 Lars Blunck, »Der Mob schaut zu«. *Zum Quellenwert des Künstlergesprächs – am Beispiel von Marcel Duchamp*, in: Diers, Blunck, Obrist (Hg.), *Das Interview*, 170–194, hier 181.
- 4 Vgl. Isabelle Graw, *Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs*, in: Diers, Blunck, Obrist (Hg.), *Das Interview*, 284–301, hier 289.
- 5 *Ja, gut. André Müller spricht mit dem Dichter Ernst Jünger*, in: *Die Zeit*, 8.12.1989, 61–62; André Müller, *Vom dunklen Tor. Besuche bei Ernst Jünger*, in: *Die Zeit*, 6.9.1991, 69–70.
- 6 Ernst Jünger, André Müller, *Gespräche über Schmerz, Tod und Verzweiflung*, hg. von Christophe Fricker, Weimar 2015. Seitenzahlen ohne weitere Zusätze beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 7 Vgl. Christophe Fricker, *Freiheit in der Shoah. Sinn der Shoah? André Müllers kontroverse Fragen an Ernst Jünger*, in: *Jünger-Debatte*, 1 (2017), 67–77.
- 8 Nachlass André Müller, Privatbesitz.
- 9 Somit relativiert sich die Frage nach strukturellen Unterschieden zwischen dem ersten »Interview« und den weiteren Gesprächen, die auf explizite Einladung Jüngers zustande kamen und bei denen zumindest zeitweise Jünger eher der Fragesteller war als Müller.
- 10 Vgl. Matthias Schöning, Ingo Stöckmann, *Diskrete Diagnosen. Ein Plädoyer für neue Fragestellungen*, in: dies. (Hg.), *Ernst Jünger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2014, 3–33, hier 11.
- 11 Zur Textarbeit von Ernst Jünger vgl. Joana van de Löcht, *Aufzeichnungen aus dem Malstrom. Die Genese der »Strahlungen« aus Ernst Jüngers privaten Tagebüchern (1939–1958)*, Frankfurt/Main 2018. Zu Müllers Poetologie vgl. Torsten Hoffmann, *Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten André Müllers und Moritz von Uslars*, in: *Germanic Review*, 91(2016)1, 61–77. Hoffmann unterscheidet aber nicht systematisch zwischen Gesprächsverlauf und Druckfassung.
- 12 Vgl. mit Bezug auf die Kunst der Abstrakten Expressionisten Peter J. Schneemann, *Formate und Funktionen der künstlerischen Selbstaussage. Die Produktion von Quellschriften in der amerikanischen Kunstszene der 1950er Jahre*, in: Diers, Blunck, Obrist (Hg.), *Das Interview*, 129–152.
- 13 Nachweise dieser Form beziehen sich auf Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1978–2003. Die genannte Maxime hat Jünger freilich immer wieder unterlaufen. Dass sie selbst *Teil* des Werks ist, von dem sie spricht, gibt zu denken und müsste einmal genauer untersucht werden.
- 14 »Kitt« heißt im südwestdeutschen Raum »Geschwätz«; vgl. *Pfälzisches Wörterbuch*, begr. von Ernst Christmann, fortgef. von Julius Krämer, bearb. von Rudolf Post, unter

- Mitarb. von Josef Schwing und Sigrid Bingenheimer, Stuttgart 1965–1998, Bd. 4, Sp. 253; *Rheinisches Wörterbuch*, bearb. und hg. von Josef Müller, Karl Meisen, Heinrich Dittmaier und Matthias Zender, Bonn–Berlin 1928–1971, Bd. 4, Sp. 576.
- 15 Vgl. Julia Gelsborn, *Two Are Better than One. Anmerkungen zum Interview und seinen Verfahren der Vervielfachung*, in: Diers, Blunck, Obrist (Hg.), *Das Interview*, 263–283, hier 265.
- 16 Vgl. Graw, *Reden*, 287.
- 17 Vgl. Christophe Fricker, *Einer Begegnung auf der Spur. Über den Austausch zwischen Ernst Jünger und André Müller*, in: Jünger, Müller, *Gespräche*, hg. von Christophe Fricker, 7–23, hier 9–12.
- 18 Vgl. Martin Kött, *Das Interview in der französischen Presse. Geschichte und Gegenwart einer journalistischen Textsorte*, Tübingen 2004, 80–85. – Auseinandersetzungen mit der Redaktion der *Zeit* dokumentiert meine Edition.
- 19 Ursula von Arx, *Was interessiert Sie, Herr Müller?*, in: *NZZ Folio*, Juli 1997, 54.
- 20 Stefan von Bergen, *André Müller. Der Meister des Verhörs. Der Interviewer der Stars über Eitelkeit und Vergänglichkeit*, in: *Berner Zeitung*, 26.7.2003, 16, meine Hervorhebung.
- 21 Eine Übersicht zu Müller findet sich im Anhang zu meiner Edition (229f.); zu Jüngers Interviews vgl. Ernst Jünger, *Gespräche im Weltstaat. Interviews und Dialoge 1929–1997*, hg. von Rainer Barbey und Thomas Petraschka, Stuttgart 2019.
- 22 Schneemann spricht von Interviews »ohne kompensatorische Funktion« (*Formate und Funktionen*, 136). Vgl. Matteo Galli, *„...Eine Menge Arbeitsaufträge“. Alexander Kluge und Heiner Müller*, in: *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*, hg. von Heinz-Peter Preußner und Matthias Wilde, Göttingen 2006, 343–359.
- 23 Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*, Frankfurt/Main 2007 [1994], 42. – Freilich nutzt Müller gerade die späteren Gespräche wie der journalistische Interviewer auch zur Informationsbeschaffung (vgl. 165).
- 24 Waldenfels, *Antwortregister*, 132.
- 25 Vgl. Christophe Fricker, *The Worker's Conversion? Ernst Jünger's Waldgang*, in: *andererseits*, 1 (2010), 95–106.
- 26 Waldenfels, *Antwortregister*, 404.
- 27 Vgl. *The Guardian View on Modern Writers. The Myth of the Reclusive Author*, in: *theguardian.com*, 7.10.2018; <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/oct/07/the-guardian-view-on-modern-writers-the-myth-of-the-reclusive-author> [letzter Zugriff 22.3.2019].
- 28 Wobei es natürlich nicht auf die Anzahl, sondern die Eigenart der Texte ankommt. Eine ausführliche Analyse zu Jüngers Begegnungen ist in Arbeit.
- 29 Waldenfels, *Antwortregister*, 408f.
- 30 Vgl. *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*, Weitra 1992, 57; André Müller, *»Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!«. Letzte Gespräche und Begegnungen*, mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek, München 2011, 320 (im Gespräch mit Michel Houellebecq).
- 31 Zit. nach [Rainer Barbey, Thomas Petraschka], *Gespräche im Weltstaat. Ernst Jünger im Interview*, in: dies. (Hg.), *Gespräche im Weltstaat. Interviews und Dialoge 1929–1979*, Stuttgart 2019, 9–31, hier 13. Ich danke den Autoren dafür, dass sie mir Einblick in ihr Manuskript gewährten.
- 32 Waldenfels, *Antwortregister*, 95.
- 33 Diese Notizen sowie die Transkriptionen, aus denen später zitiert wird, befinden sich im Nachlass André Müller, Privatbesitz.

- 34 Waldenfels, *Antwortregister*, 23.
35 *Ja, gut. André Müller spricht mit dem Dichter Ernst Jünger*, 61.
36 Waldenfels, *Antwortregister*, 140.
37 Vgl. ebd., 188.
38 Ebd., 368. – Es lohnt hier übrigens ein genauer Blick auf Brechts bekanntes Gedicht *An die Nachgeborenen*. Der Sprecher verurteilt darin das »Gespräch über Bäume« (meine Hervorhebung), weil es »ein Schweigen über so viele Untaten einschließt«. Hier ist nicht von »Aussagen« über Bäume die Rede: Zum Gespräch gehören Fragen.
39 Waldenfels, *Antwortregister*, 104.
40 Ebd., 357.
41 Ebd., 188.
42 Vgl. ebd., bes. 125, 178f. und 311.
43 Freundliche Auskunft Christine Gerstacker. Dies sei eine Strategie gewesen, die Müller immer anwandte; sie sei bei dem stärker als viele andere in sich ruhenden Jünger weniger erfolgreich gewesen.
44 Waldenfels, *Antwortregister*, 482.
45 *Ja, gut. André Müller spricht mit dem Dichter Ernst Jünger*, 61.
46 Vgl. IBarbey, Petraschkal, *Gespräche*, 16–18.

Christof Forderer

»Man sah keine Natur mehr, sondern Bilder«

Zur Wahrnehmung des Realen als bildhaft

Das Wort ›Bild‹ hat bekanntlich im Deutschen zwei verschiedene Bedeutungen. In seiner ersten Bedeutung ist es ein nahezu zweidimensionales Objekt, das zum Beispiel aus Leinwand und Pigmenten besteht, aber so konstituiert ist, dass meistens nicht dessen eigenes Aussehen die Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern etwas, das nirgendwo in ihm anwesend, aber gleichwohl in ihm sichtbar ist. In seiner zweiten Bedeutung bezeichnet das Wort ›Bild‹ nichts Materielles mehr, sondern nur noch jene von jeglicher realen Anwesenheit losgelöste imaginäre Erscheinung, wie sie solchen eben definierten Objekten entschwebt.¹ Um die beiden Bedeutungen zu unterscheiden, kann man, zumindest insofern es sich um Malerei handelt, ein wenig umständlich im ersteren Fall von einem »Bildding« (in manchen Kontexten auch von einer ›Bildtafel‹), im zweiten Fall von einem »Bildobjekt« sprechen.²

Mit einer von Karl Marx in Bezug auf die Ware geprägten Wendung könnte man Bilder als »vertrackte Dinge« mit eigenartigen »Mucken« charakterisieren.³ In beiden Wortbedeutungen handelt es sich nämlich um Realitäten, die zu paradoxen Konstellationen zu führen scheinen. Bilddinge zum Beispiel nehmen eine genau lokalisierbare Raumstelle ein (sowohl viel Quadratmeter Fläche an der Wand des Wohnzimmers) und lösen gleichwohl surreal diesen Raum auf: ein Anderswo (eine weit entfernte Gebirgslandschaft) oder ein Nirgendwo (eine fiktive Stadt) ziehen die Blicke in ihren Bann. Im Fall der Bildobjekte besteht die »Mucke« in einer eigenartigen Kombination von Anwesenheit und Abwesenheit: die Bildobjekte präsentieren sich in sinnenfreudiger Sichtbarkeit, und gleichzeitig haben sie, ähnlich Gespenstern, keinen Körper; sie können weder gehört, noch betastet noch geschmeckt werden.

Obgleich Bilder sich also offensichtlich von den Dingen der übrigen Welt grundsätzlich unterscheiden, breitet sich in der postmodernen Gegenwart, einem verbreiteten Diskurs zu Folge, ein Erfahrungs- und Handlungsraum aus, in dem Bilder ganz umstandslos das Reale zu ersetzen vermögen. Die Rede von einem »Reich der Bilder«, in dem ein perfekter und zudem interaktiver Illusionismus reale Anwesenheit hat obsolet werden lassen, ist fast zu einem Gemeinplatz geworden. Die folgenden Ausführungen handeln von einer Substitution des Realen

durch Bilder und sind insofern von einer postmodernen Befindlichkeit und der zu dieser gehörenden Vertrautheit mit einer sich aus Bildern konstruierenden Welt durchstimmt. Aber auch wenn einige der aufgeführten Beispiele der visuellen Kultur der letzten Jahre entnommen sind, hat die Bildinvasion, um die es hier geht, nichts zu tun mit der Aufrüstung der Lebenswelt zur aus perfekten Simulakren bestehenden Hyperrealität, wie sie die digitale Bilderproduktion in vielen Lebensbereichen bewerkstelligt. Thema ist ein eher versponnenes Phänomen, das als eine eigenartige Blüte ganz unabhängig von dem aktuellen *pictorial turn* aus der visuellen Weltaneignung, wie sie das »Augentier« Mensch in allen Epochen betreibt, hin und wieder erwächst. Vorgestellt werden Wahrnehmungen und Repräsentationen, bei denen die Sichtbarkeit, in die das Sehvermögen die Dinge der Welt »entbirgt«, einen Überschuss produziert und sich, in einer eigentlich absurden Übertreibung, zu einer vorgeblich den wahrgenommenen Dingen selbst angehörenden Bildhaftigkeit kristallisiert. Das Kulturprodukt Bild – das die Menschen erfunden haben, um der Sichtbarkeit der Dinge eine von deren Materialität abgetrennte und semantische sowie ästhetische Effekte ermöglichende Auftrittsbühne zu eröffnen – scheint in einer paradoxen Wendung das Aussehen der Dinge selbst zu sein. Den gesehenen Dingen wird die Textur eines Bildes unterstellt.

Falls die folgenden Ausführungen aufgrund ihrer Beschäftigung mit Wahrnehmungen, mit piktoralen und textuellen, mit künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildern, zudem mit den Vorstellungen eines Philosophen und eines Biologen den *visual studies* zugeordnet werden können, dann allenfalls einem besonderen Kapitel dieser Disziplin. Es geht nicht wie in vielen dieser Arbeiten um die gesellschaftlichen Konstruktionen und Implikationen des Sehens, sondern um eine aus anthropologischen Schichten aufsteigende Trope. Der Aufsatz kann in gewisser Hinsicht als ein Ergänzungsbeitrag zu einer (sehr weit gefassten) Poetik des Raums gelesen werden: er versteht das Wahrnehmen oder das Erfinden von »eindringlichen« Bildern, die das Reale substituieren (bzw. sich diesem assimilieren), als eine imaginäre Verwirklichung des anthropologischen Bedürfnisses, »wohnend« in der Welt geborgen zu sein. Bilder, so die von mir gemachte Voraussetzung, sind gerade aufgrund ihrer »Mucken« ein gefügigerer Erscheinungsmodus von Dingen als deren reale Präsenz. Ihre phantasmatische Substanz und ihre ästhetische und semantische Gestaltung entziehen dem Sichtbaren seine beengend andrängende Faktizität oder sie ignorieren dessen Indifferenz. Anders als Platons abschätzige Meinung postuliert, können Bilder zudem, wie der die Mimesis aufwertende Aristoteles es sieht, das, was die Natur unfähig ist, zu Ende zu bringen, eine Vollendung erreichen lassen.⁴ Ein Begehren nach einem Zuhausesein in der Welt, so scheint es, schafft sich, wenn

vielleicht auch nicht Befriedigung, so doch zumindest Trost, indem es eine Übersprunghandlung vornimmt und, statt der Welt ein Bild entgegenzustellen, sich die Welt selbst schon als Bild vorstellt. Blaise Pascals Bemerkung von der »frivolité de la peinture qui nous attache à des images dont l'originel ne nous attacherait pas«⁴ »Frivolität der Malerei, die uns für Dinge empfänglich macht, deren Original uns indifferent ist«⁵ erklärt indirekt, warum die Anverwandlung von etwas Realem an ein Bild die Beziehung zu den Dingen der Welt erleichtern kann: ein als Bild angesehenes reales Objekt gleitet in einen Seinsmodus, in dem es von der Sonderbeziehung, die der Betrachtende zu repräsentierten Dingen unterhält, profitieren kann.

Ich werde im Folgenden keinen systematisch gegliederten Korpus von Beispielen entfalten, sondern überlasse mich Texten, Gemälden, Fotografien und Theorien, die mir aufgefallen sind und die mich dazu angeregt haben, mir nach und nach den Reichtum des Themas zu erschließen. Die Heterogenität der Beispiele mag verwundern; sie eröffnet gleichwohl eine Weite, die die Virulenz des thematisierten Phänomens durch die große Varietät, in der es sich manifestiert, erfahrbar werden lässt.

Schimäre aus realer und im Bild erscheinender Gegenwart

Ein erstes Beispiel geben literarische Beschreibungen, die die eigenartige Vorstellung suggerieren, etwas Reales könne sein eigenes Bild sein, also aus dem immateriellen Stoff eines Bildobjekts bestehen. Ein harmloses Beispiel dieser eigentlich absurden Gleichsetzung von etwas Gegenwärtigem mit seiner eigenen Repräsentation gibt Goethe in seiner *Italienischen Reise*, wenn er ganz beiläufig in einer Beschreibung des Anblicks, der sich von einer Höhe bei Palermo darbot, den Naturraum sich in ein Bild verwandeln lässt: »Man sah keine Natur mehr, sondern Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte.«⁶ Ein anderes, gleichfalls auf den ersten Blick unauffälliges Beispiel gibt eine Textpassage in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich*:

Am nächsten Tag legte ich denselben Weg [...] zurück, und sah bald den See unter dem Morgenduft hervorleuchten. Haus und Garten waren vom jungen Tag übergoldet und warfen ihr kristallenes Gegenbild in die Flut; zwischen den Beeten bewegte sich eine blaue Gestalt, so fern und klein wie in einem Nürnberger Spielzeug; das Bild verschwand wieder hinter den Bäumen, um bald größer und näher hervorzutreten und mich in seinen Rahmen mitaufzunehmen.⁷

Wie in dem Goethezitat ist die Paradoxie des Behaupteten nur unterschwellig spürbar. Auffällig ist allenfalls das hartnäckige und sich das Wahrgenommene mit zunehmender Intensität unterwerfende Begehren des Ich-Erzählers, das Reale in ein Bild zu transsubstanzialisieren: anfangs fokalisiert er nur auf die Verdopplung des Geschehenen durch dessen »Gegenbild« auf der Wasserfläche; dann, nunmehr sachte eine erste Derealisation indizierend, assoziiert er die gesehenen Personen mit Simulakren (»Spielzeugfiguren«); schließlich löst sich die Szene insgesamt in ein Bild, in dessen Rahmen er eingetreten ist, auf.

Es ließen sich zahllose weitere Zitate anführen, die, ohne anderes als die harmlose Wiedergabe eines visuellen Eindrucks zu beabsichtigen, eine Amalgamierung von Realität und Bild vollführen. In keinem dieser Fälle legen solche Beschreibungen es daraufhin an, dass der Leser sich allzu genau überlegt, was da eigentlich behauptet wird. Ein Leser von Goethes Beschreibung der Landschaft um Palermo verfiel in bodenloses Grübeln, wenn er herausbekommen wollte, was denn an diesen Bergen, die »keine Natur mehr, sondern Bilder« sein sollen, das materielle Bild und was das imaginäre Objekt, das dieses Bild evoziert, sein könnten. Die einzige Antwort wäre die anachronistische Annahme, die Landschaft um Palermo sei für Goethe etwas Analoges zu den Werken der abstrakten Malerei, die ihre eigene Materialität zum Thema machen. Ähnliche Ratlosigkeit würde die Frage aufkommen lassen, wo denn das von dem Bild wiedergegebene Modell verblieben sei, wenn die als Modell fungierende reale Landschaft selbst schon das Bild sein soll.

Auffälliger sind Beschreibungen, in denen gleichfalls etwas Reales als ein Bild erscheint, wobei aber diese Wahrnehmung als eigenartig, rätselhaft oder sogar unheimlich gekennzeichnet wird. In den folgenden Sätzen aus Maylis de Kerangals kürzlich erschienenem Roman *un monde à portée de main* zum Beispiel konnotiert die Assoziierung des realen Hauses mit einem gemalten Haus ein phantastisches Universum, in dem der Wechsel aus der Realität in die fiktive Welt eines Märchens jederzeit möglich ist:

[...] c'est une maison de peinture, une maison dont la façade semble avoir été prélevée dans le tableau d'un maître flamand [...]. Alors, exactement comme si elle entrait dans un conte, exactement comme si elle était elle-même un personnage de conte, Paula tira la chevillette [...].

[...] es ist ein Gemäldehaus, ein Haus, dessen Fassade dem Gemälde eines flämischen Meisters entnommen zu sein scheint [...]. Ganz als ob sie in ein Märchen eintreten würde, ganz als ob sie selbst eine Märchenfigur wäre, drückte Paula also die Klinke [...].⁸

Die Beiläufigkeit, mit der die Substitution des Realen durch ein Bild erfolgt, verliert sich, wenn so wie in den folgenden Versen von Pierre Albert-Birot das

Ableiten in ein Bild explizit ein ungläubiges Staunen auslöst (und überdies eine existenzielle Problematik andeutet):

Et voici que je suis devenu un dessin d'ornement / Volutes sentimentales / Enroulement
des spirales / Surface organisée en noir et blanc / Et pourtant je viens de m'entendre
respirer / Est-c'est bien un dessin / Est-ce bien moi.

[Und nun plötzlich war ich eine ornamentale Zeichnung geworden / Gefühlvolle Voluten /
Aufrollung von Spiralen / Schwarz-weiß organisierte Oberfläche / Und gleichwohl habe ich
mich gerade erst atmen hören / Ist das wirklich eine Zeichnung / Bin das wirklich ich.]⁹

Solche Darstellungen, die das Reale in ein Bild übergehen lassen und dabei nicht nur unterschwellig, sondern offenkundig eine absurde Konstellation evozieren, finden sich auch in anderen als literarischen Medien. Zwei Werbeplakate, die in den letzten Jahren in den Pariser Metrogängen zu sehen waren, geben Beispiele, in denen das offenkundige Paradox, das die Ersetzung des Realen durch ein Bild bedeutet, dem Medium entsprechend »plakativ« als ein die Aufmerksamkeit bannendes Überraschungsmittel eingesetzt wird. Ich gehe auf sie ein wenig näher ein, weil in ihnen Suggestionen, die mit solchen Substituierungen verbunden sein können und die in den zitierten literarischen Beispielen latent bleiben, wie unter dem Einfluss eines Verstärkers deutlich hervortreten.

Das erste Plakat ist ein Plakat der Bank *BNP Parisbas*, das für eine Kreditkarte wirbt, die zusätzlich zu ihren üblichen Zahlungsfunktionen den erleichterten Zugang zu Filmfestivals und anderen Filmprojektionen eröffnet. Es zeigt einen Mann, auf dessen Schultern seine kleine Tochter reitet. Das Besondere ist die Darstellung des Mädchens. Ab einer gewissen Zone ihres Körpers erfährt sie eine ähnliche Vaporisierung, wie das in eine »schwarz-weiß organisierte Oberfläche« entgleitende lyrische Ich des Gedichts von Pierre Albert-Pirot: sie löst sich in eine Repräsentation ihres Körpers auf einem Kino-Bildschirm auf. Vermittels einer Montage, die einen Teil des Fotos der Vater-Kind-Szene durch das Foto eines Bildschirms ersetzt, auf dem eben dieses Kind sich nunmehr in einer Western-Szene befindet, gleitet das reale Kind von den Schultern an aufwärts in eine fiktive Szene (das Kind, so die Suggestion, reitet mit seinem oberen Körperteil nicht mehr auf den Schultern des Vaters in seiner Alltagswelt, sondern nunmehr auf einem von der Kameraeinstellung ausgeblendeten Pferd durch den »Wilden Westen«). Das Kind, so wie das Plakat montiert ist, besteht nur noch teilweise aus seinem Leib; in seinem oberen Teil ist sein »Sein«, wie in dem Weltbild mancher idealistischen Philosophen, die bloße Vorstellung dieses Seins. Es ist eine sehr spezielle Form von Schimäre, bei der nicht wie in zahlreichen Mythologien ein Menschenkörper in einem Tierkörper seine Fortsetzung findet, sondern in einer immateriellen Erscheinung.

Der neben dem Bild zu lesende Schriftzug »Dans un monde qui change, vous serez toujours inspirés par le cinéma« [In einer sich verändernden Welt wird weiterhin das Kino Sie inspirieren] erklärt den einfachen Sinn dieser ontologisch abenteuerlichen Amalgamierung einer leibhaftig präsenten Person mit einer medial vergegenwärtigten und also auf ihre bloße Sichtbarkeit reduzierten Person: Die Montage verspricht dem Betrachter, dass gesehene Bilder (Kino-Bilder in diesem Fall) eine Anreicherung seines alltäglichen Realitätserlebnisses eröffnen. Die Tatsache, dass ein Kinobesuch Bilder im Kopf hinterlässt, wird in der Umkehrung, dass der Kopf sich im Bild befindet, illustriert. Dank der Nachhaltigkeit gesehener Kinobilder, so die Suggestion des Plakats, kann die alltäglich erlebte Welt selbst zur von Bildern entworfenen Traumwelt werden. Die Sehnsucht, die in Baudelaires *Invitation au voyage* durch die melancholische Frage »passerons nous jamais dans ce tableau qui a peint mon esprit?« [wechseln wir jemals über in dieses Gemälde, das mein Geist gemalt hat?] ¹⁰ evoziert wird, stellt das Plakat als im Handumdrehen erfüllbar dar.

Komplexer ist die Konstellation eines anderen eine Zeitlang in Paris zu sehenden Plakats, das gleichfalls eine hybride Mischsituation aus gegenwärtiger Realität und vergegenwärtigter Realität schafft. Die Eingliederung eines Bildobjekts in die Realwelt illustriert hier nicht einfach, dass Bilder die Macht haben, wie eine bewusstseinsverändernde Droge Wahrnehmungen zu überformen, sondern sie sagt etwas über das dargestellte Objekt selbst und dessen intrinsische Qualität aus. Das Plakat, um das es nun geht, ist eine Werbung für die französische Ausgabe von Peter Wohllebens Bestseller *Das geheime Leben der Bäume*. Ähnlich wie das *Paribas*-Plakat lässt es auf surrealistische Weise Reales aus einer Zone körperlicher Anwesenheit in den Existenzstatus eines Bildobjekts und damit in eine Zone phantomhaften Schwebens übergehen. Das Plakat bewerkstelligt diese Hybridisierung, indem in die Fotografie eines Waldausschnitts die überdimensionierte Fotografie des Buch-Covers, das eine Fotografie der Fortsetzung eben dieses Waldausschnitts zeigt, wie ein fehlendes Puzzlestück und nahezu ohne erkennbare Bruchlinie eingefügt ist. Trotz der mit dem *Paribas*-Plakat vergleichbaren Bild-im-Bild-Konstellation (was der Bildschirm in der Kreditkartenwerbung ist, ist hier der Buchdeckel) ist die Strategie dieser Implantation eines Bildobjekts in ein Realobjekt eine andere. Die Substitution eines Teils des realen Walds durch einen immateriellen Bildwald hängt mit der Thematik des beworbenen Buchs zusammen. Dieses vertritt die neoanimistisch-vulgärromantische These, wonach Bäume nicht dumpfpflanzenhaft vegetieren, sondern intelligente Partnerschaften mit den anderen Pflanzen und Tieren ihres Standorts knüpfen. Die Einfügung einer Waldsequenz, die nicht aus dem Stoff realer Objekte, sondern aus immateriellem »Bildstoff«

besteht, hat die Funktion, die den Bäumen zugesprochene spirituelle Dimension zur Geltung zu bringen. Bäume, so die Hintergrundidee, sind qualitativ hochstehende Wesen, die das auratische Sein eines Bildobjekts besser als deren reale Präsenz ›inkarnieren‹ kann. Die Ersetzung der realen Bäume durch deren Abbild illustriert, dass die Bäume, als vorgeblich intelligente Wesen, schon in ihrer von Holz und Blättern geleisteten materiellen Präsenz jene spirituelle Tiefe haben, die ihre angemessene Darstellung eigentlich erst in der im Bild gestalteten Vergegenwärtigung finden kann.

So naheliegend im Kontext der zeitgenössischen visuellen Kultur die von dem Plakat vorgenommene Ersetzung des Realen durch eine Repräsentation auch sein mag – die Vielzahl ähnlich funktionierender Bild-Realitäts-Hybridisierungen auf aktuellen Werbeplakaten erklärt sich nicht zuletzt durch den Umstand, dass die Designer von einer gut eingespielten Geläufigkeit, mit der der an Bildschirm-surrogate gewohnte Plakatbetrachter zwischen realer und medial vermittelter Präsenz hin und her wechselt, ausgehen können –, sie steht gleichwohl in einem traditionsreichen kulturellen Kontext. Die Aufwertungsstrategie, die das Plakat in Bezug auf Bäume verfolgt, setzt die in den einführenden Bemerkungen ange-deutete antiplatonische Hochschätzung von Bildern voraus. Die Hochschätzung, die den realen Bäumen deren Ersetzung durch ein Bild einbringen soll, stellt sich nämlich nur ein, wenn für den Betrachter Bilder nicht ein defizienter Modus des Realen sind, sondern im Gegenteil ein Aggregatzustand, in dem dieses seinen eigentlichen Wert erweisen kann. Das Bild im Bild, in das die Montage die realen Bäume auflöst, überträgt den Nimbus, der ein im Bild erscheinendes Objekt haben kann, auf das Reale selbst. Die Ersetzbarkeit des Realen durch ein Bild impliziert, dass das Reale selbst schon jene perfekte Verwirklichung ist, die laut Aristoteles eigentlich nur dessen unwirkliche Nachbildung erreichen kann. Die Substituierung der realen Bäume durch abgebildete Bäume vollzieht eine Romantisierung der Wirklichkeit, wie sie einst Novalis durchführte, wenn er Natur zwar nicht zu einem real existierenden Bildobjekt, aber zu dem gleichfalls medial vermittelten Bedeutungsgehalt einer ›Hieroglyphe‹ erhöhte.

Bildhaftigkeit und transparente Wahrnehmung

Der Prototyp für das Buchplakat mit seiner Einfügung eines paradoxen Bildes, das nicht, wie es die gewöhnliche Funktion eines Bildes ist, einen Blick auf eine abwesende Wirklichkeit gibt, sondern stattdessen auf die präsente Wirklichkeit selbst, findet sich in einigen Gemälden von René Magritte wie *L'appel des cimes*, *La belle captive* oder in mehreren Bildern der Serie *La condition humaine*. Wie

in der Bild-im-Bild-Konstellation des Buchplakates wird auch hier vermittelt einer Konstellation, die nicht zwischen realer Präsenz und repräsentierter Präsenz zu unterscheiden scheint, eine Wertschätzung dessen, was die Sichtbarkeit der Welt selbst zu sehen gibt, ausgedrückt.

Das Gemälde *La condition humaine* in der Version von 1935 zeigt im Vordergrund das Innere einer Höhle und im Hintergrund eine Berglandschaft, auf die der Höhlenausgang den Blick frei gibt. Als eigenartiger Fremdkörper steht inmitten dieser menschenverlassenen Szenerie in der Übergangszone zwischen Höhle und Landschaft auf einer Staffelei ein Gemälde, das aufgrund einer irritierenden Besonderheit vollends merkwürdig wird: Ähnlich wie das Buchdeckelfoto des beschriebenen Plakats verdeckt es zwar aufgrund seiner Opazität einen Teil der Hintergrundlandschaft, unterbricht aber gleichwohl nicht deren visuelle Präsenz. Es rekonstituiert vielmehr realistisch und exakt in den erforderlichen Proportionen das hinter ihm verborgene Landschaftssegment. Die Paradoxie der Konstellation wird eigens ironisch akzentuiert: Das Gemälde ist einerseits ein so perfektes Trompe-l'œil, dass fraglich ist, ob es überhaupt ein Bild und nicht doch die Landschaft selbst ist; andererseits erinnern das befremdliche Gestell der Staffelei und die deutlich sichtbaren Nägel, die die Leinwand fixieren, spöttisch daran, dass das, was so echt erscheint, ein bloßes Bildding ist, das genauso wenig wie Magrittes berühmtes Pfeifenbild eine reale Präsenz schaffen kann.

Dass Magritte mit seinem Gemälde nicht einfach verblüffen will, sondern eine mit dem Pinsel durchgeführte Reflexionen über das Verhältnis zwischen der Sichtbarkeit, die ein normales Objekt bietet, und der Sichtbarkeit, die ein Gemälde eröffnet, durchführt, signalisiert die Höhle im Vordergrund des Gemäldes. Alles andere als ein zufälliges Requisit, verknüpft sie die Situation mit dem platonischen Höhlengleichnis (die Anspielung wird noch zusätzlich durch das Feuer, das als unübersehbares Zitat auch in Magrittes Höhle brennt, akzentuiert).¹¹ Die von dem Bild im Bild, das sich passgenau in seine Umgebung einfügt und deren visuelle Präsenz weiterführt, nahegelegte Infragestellung des Unterschieds zwischen dargestellter und wirklich anwesender Realität könnte so zumindest auf den ersten Blick als eine platonische Geringschätzung der Wahrnehmungswelt interpretiert werden. Für Platon haben Wahrnehmungsbilder mit gemalten (oder gezeichneten) Bildern gemeinsam, dass sie nicht zu den wahren Dingen vordringen, sondern nur defiziente ›Schatten‹ zu sehen geben (perzeptive Bilder zeigen Kopien der wahren ›Ideen‹, ikonische Bilder sind noch defizientere Kopien dieser Kopien). Interpretiert man Magrittes Gemälde platonisch, müsste nicht nur unter dem auf der Staffelei stehenden Bild der Kommentar ›Diese Landschaft ist keine Landschaft‹ stehen; die Warnung müsste vielmehr auch die reale Landschaft selbst begleiten, da auch diese, solange sie mit den

Sinnen wahrgenommen wird, genauso wenig wie die gemalte Landschaft die der Ideenwelt angehörende eigentliche Natur, sondern nur deren schattenhaftes (Wahrnehmungs-)Bild zu sehen gibt.

Aber auch wenn Magritte zumindest in seiner ikonoklastischen Periode Bilder gemalt hat, die die *trahison des images* (so der Titel des berühmten Pfeifen-Bilds) in Szene setzen,¹² sind viele seiner wichtigen Werke eine Auseinandersetzung nicht mit dem falschen Schein, sondern mit dem ›Geheimnis‹, wie es sowohl das Bild als auch reale Objekte durchdringt: »La seule peinture qui mérite d'être regardée a la même raison d'être que la raison de l'être du monde. à savoir le mystère« †Die einzige Malerei, die angeschaut zu werden verdient, hat denselben Daseinsgrund, der auch der Daseinsgrund der Welt ist: das Geheimnis.¹³ Das Bild im Bild, das in *La condition humaine* an die Stelle der Landschaft tritt, hat nicht den platonischen Status einer minderwertigen Kopie, sondern ist eine Repräsentation, in der das ›denkende Auge‹ des Malers das Sein des Objekts zur Erscheinung bringt. Der nahezu schwellenlose Übergang dieses Bilds in die Landschaft, in die es hineingestellt ist, impliziert, dass die ›Entbergung‹ des wahren Seins nicht nur auf der Leinwand sich ereignet, sondern auch in der direkten Vision der Welt. Die Welt ist nichts anderes als ein Bild: die Offenbarung eines Geheimnisses.

Bildhaftigkeit und verstellter Blick

Die Gleichsetzung von etwas Realem mit einem Bild muss nicht unbedingt, so wie auf dem Buchplakat oder auf Magrittes *La condition humaine*, der Ausdruck einer ontologischen Hochschätzung des betroffenen Objekts sein. Alles andere als eine Art von Seligsprechung von etwas Realem kann dieses paradoxe Zusammenfallenlassen auch gar nicht direkt das Objekt selbst im Visier haben, sondern allein eine Referenzerweisung an die Macht der Bilder sein. Goethes Wahrnehmung der Landschaft um Palermo ist ein Beispiel dafür. Das in ihr sich vollziehende Abgleiten eines Stückes realer Natur aus seiner simplen Faktizität in die spezifische Visibilität, wie sie eine von einem Bild evozierte Realität hat, ist ein unkomplizierter Fall eben jener Aufladung und Anreicherung des Gesehenen dank erinnelter medialer Bilder, wie sie das *Parisbas*-Plakat mittels von Kinobesuchen zu erreichen verspricht. Die Hügel um Palermo nehmen für Goethe den Anschein von Bildhaftigkeit an, weil die Erinnerungen an einst gesehene piktorale Kunstwerke sich in seinem Wahrnehmungsvermögen sedimentiert haben. Das Sehen hat sich zum Bildersehen umgeformt, da Kunstkennerchaft die Unschuld des unvoreingenommenen Blicks zerstört hat.

Besonders deutlich wird der das Reale ins Bildhafte ummodellnde Einfluss der Vertrautheit mit Malerei, wenn der Wahrnehmende eigens markiert, bei welchem Maler sein Auge in die Lehre gegangen ist (vielleicht weil er stolz auf sein ihn als kulturelles Kapital bereicherndes Wahrnehmungsmuster ist). Der Erzähler von Balzacs Novelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* zum Beispiel pointiert seine intime Vertrautheit mit Gemälden, wenn er die Hauptfigur als »une toile de Rembrandt marchand silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre«¹⁴ als ein Gemälde von Rembrandt, das still und ohne Rahmen in der schwarzen Atmosphäre, die dieser große Maler sich angeeignet hat, schreitet¹⁴ einführt. Ähnlich wie der Graphiker des *Parisbas*-Plakats erblickt er durch die Angleichung einer gegenwärtigen Person an eine medial vergegenwärtigte Person eine Gestalt, die ein ihn faszinierendes künstlerisches Genre leibhaftig darstellt und die seine Lust am Außergewöhnlichen befriedigt.

Auch der Erzähler von Prousts *A la recherche du temps perdu* findet Gefallen daran, Bilder eines bestimmten Malers als »lebende Bilder« in der Wirklichkeit anzutreffen. Er präsentiert sich als Flaneur, der beim Gang durch die Welt seine Kunstkennerschaft nicht vergisst. Dank seiner intimen Vertrautheit mit den Gemälden Renoirs verwandelt sich ihm eine behäbige Provinzszene zur Freilichtgalerie (und die vorüberlaufenden Frauen schaffen es, ihre Körper in eine eben diese Körper auflösende künstlerische Moderne zu transzendieren): »Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoirs, ces Renoirs où nous nous refusions jadis à voir des femmes«¹⁵ Auf der Straße laufen Frauen, die anders als die von früher sind, denn es sind Renoirs, eben diese Renoirs, in denen Frauen zu sehen wir uns einst weigertend.¹⁵ Oscar Wilde hat in *The Decay of Lying* solche von der Erinnerungen an bestimmte Gemälde aufbereitete Wirklichkeitserfahrung ironisch als eine Verkehrung des Verhältnisses von Original und Kopie beschrieben: »Life imitates Art far more than Art imitates Life.«¹⁶ In Folge einer »umgekehrten Mimesis« ist der Londoner Nebel für ihn im wörtlichen Sinn pittoresk:

Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art [...].¹⁷

Die Ironie der beiden letzten Zitate zeigt, dass sich Wahrnehmende unter Umständen absichtlich auf die doppelte Absurdität einlassen, die darin besteht, einem realen Objekt zumindest implizit die Beschaffenheit von etwas Vergewärtigtem zuzusprechen und überdies bislang Unsichtbares, das der individuelle Stil des Malers durch seine einzigartige Darstellung überhaupt erst aus der Nacht der Welt hervorgeholt hat, zu einer dem Objekt inhärenten Qualität zu verdinglichen. Der Widersinn solcher Wahrnehmungen reizt sie, da sie die verlorene Unschuld ihres Blicks als einen Gewinn auffassen. Wahrnehmungen, die das krude Material der Sinnesdaten sogleich den Gestaltungen, die große Maler geschaffen haben, anpassen, geben der Welt das Gepräge der Vertrautheit. Indem sie ihre Umgebung als Raum »natürlicher Bilder« auffassen, steigen sie in eine platonische Höhle, die sie als glücklich empfinden, hinab. Die Substitution des Realen zugunsten eines Bilds erleben sie nicht als Gefangennahme im Schein, sondern als Anreicherung, dank deren sie in einer Welt leben, die ihrer kultivierten Sensibilität konform ist.

Einen Ausbruchversuch aus dem goldenen Käfig solcher Auffassungsweisen, die das Reale in die Formenwelt fertiger Bilder hineinabsorbieren, versuchen dagegen Künstler, die mit ikonoklastischem Purismus ihren Blick wieder transparent machen wollen, um so zum noch nicht ästhetizistisch assimilierten visuellen Rohstoff der Welt durchzudringen. Gerhard Richter arbeitet zum Beispiel in dem Landschaftsbild *Chinon No 645* daran, jegliche Disposition zur Bildhaftigkeit aus seinem Gegenstand wegzuwischen. Indem er alle Konturen in seiner Landschaft vermeidet, malt er das Paradox eines Bildes, das eine Realität wiedergibt, die kein Bild ist. Gleichwohl entrinnt er nicht der Fatalität, eine Natur zu zeigen, die zwar nicht wie Goethes sizilianische Landschaft »durch Lasieren auseinander gestuft« ist, die aber nunmehr gerade durch das konsequente Vermeiden solcher Effekte gleichfalls artifiziell ist.

Bildhaftigkeit und abgefederte Weltpräsenz

Ich komme nochmals auf Wahrnehmungen und Repräsentationen zurück, in denen nicht wie in den eben zitierten Texten oder auf dem *Parisbas*-Plakat das Reale aufgrund der Macht gesehener Bilder bildhaft wird, sondern in denen umgekehrt die Macht des Realen so stark ist, dass dieses nach einer Erhöhung ins Bild verlangt. Das Buchplakat, auf dem imaginäre Bäume, die nur im Bildmedium Präsenz besitzen, in einen materiell anwesenden Wald hineintransplantiert wurden, ist ein Beispiel dafür, dass die Wandlung von etwas real Gegenwärtigem ins Bildhafte bedeuteten kann, dass das betroffene Objekt in

seinem Wesen selbst qualitativ hochstehend ist und eine die alltägliche Realität transzendierende Substanz von der Art der immateriellen Bildstofflichkeit besitzt. Der Wahrnehmende, der etwas materiell Anwesendes zu dessen im Bild erscheinendem Doppelgänger umformt, überlässt sich dann nicht einfach wie Goethe oder Balzac in den zitierten Textstellen seiner erworbenen Feinsinnigkeit, die es ihm erlaubt, das Gesehene ästhetisch zu animieren und seiner verfeinerten Sensibilität anzupassen: die Transformierung bedeutet vielmehr das Ereignis einer Begegnung mit einem idealen Sein.

Balzac hat in seiner Novelle *La maison du chat qui pelote* beschrieben, wie ein solches Abdriftenlassen des Realen in ein Bild dann geschehen kann, wenn der Wahrnehmende glaubt, eine Szene, die einer idealen Sphäre angehört, zu erleben. Der fiktive Maler Théodore de Sommervieux, der in dieser Novelle bei seinem Gang durch Paris durch ein Fenster hindurch ein Interieur erspäht, vor dem er wie vor einem »tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde« [Gemälde, dass alle Maler der Welt zum Stehenbleiben veranlasst hätte]¹⁸ verückt verharrt, erlebt diese Vision in der Überzeugung, dass die kleinbürgerliche Kaufmannstochter, die sich im Zentrum der Szene befindet, eine engelsgleiche ideale Erscheinung sei (missgeleitet durch diese Assimilierung einer simplen Pariserin an ein Wesen, wie nur die Kunst es schaffen kann, verirrt er sich in der Folge in eine Liebesbeziehung, die von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist).¹⁹

Es gibt viele Beispiele, in denen das Objekt, das als ein real existierendes Gemälde erfahren wird, mehr als nur ein ästhetisches Wohlgefallen auslöst, sondern den Ausstieg in eine Überrealität verspricht. Schon zitiert wurde die Szene aus Maylis de Kerangals Roman *un monde à portée de main*, in der ein scheinbar aus Bildstoff geformtes Haus (das Brüsseler Haus, das dem Gemälde eines flämischen Malers entnommen scheint) sich mit der Erwartung des Wechsels in das Universum eines Märchens, also des Eintauchens in eine geheimnisvolle Welt verband. Ein anderes Beispiel legt der Erzähler von Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* vor, wenn er die Bildhaftigkeit der von ihm als »Poussin-Aue« empfundenen Baumgruppe vor seinem Fenster mit der Vorstellung assoziiert, dass es hier »hoch her« ging, »obgleich sich nichts tat«; einige Zeilen weiter heißt es, dass in dieser »Poussin-Aue« sein »Eigenstes« »seinen Ort« habe.²⁰

Handkes Aufwertung einer als bildhaft empfundenen Baumgruppe zu einem Ort, der das »Eigenste« einer Person beherbergt, deutet noch etwas Weiteres an: die Triebfeder solcher Bildhaftigkeits-Unterstellungen kann das Begehren nach einer gewandelten Welttextur sein, dank deren der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt seine Schroffheit und die Außenwelt ihre Widerständigkeit verlieren. Baudelaire stellt diesen Zusammenhang ziemlich direkt her: in dem

schon zitierten Prosagedicht *Invitation au voyage*, das ein die Sinne beglückendes imaginäres Holland evoziert, begehrt der Sprechende, das von ihm unter dem Einfluss der »dosis d'opium«, die das Bewusstsein selbständig zu produzieren in der Lage sei, gemalte »tableau« mit seiner Geliebten zu bewohnen; dort nämlich, so verspricht er ihr, sei sie von ihrer »analogie« eingerahmt und spiegele sich in ihrer »propre correspondance«.²¹ Nicht zuletzt deswegen, weil das evozierte Holland ein immaterielles Bildobjekt ist, belebt es sich zu einem Raum der »correspondance« zwischen dem Subjekt und seiner Umgebung. In Wirklichkeiten, deren Substanz das Sein von Bildobjekten ist, mildert sich, so scheint es, der Nicht-Ich-Charakter, der gewöhnlich aus der Außenwelt entgegentritt.

Eine Welt, wenn sie Bild wäre, könnte das Glück einer der Intimität des Subjekts konformen Außenwelt eröffnen; Gaston Bachelard evoziert in der *Poétique de l'espace* dieses spezifische Geborgenheitserlebnis, wenn er unter den Räumen, die zu bewohnen man wünscht, auch imaginäre Häuser aufführt, die nur virtuell in den Linien einer Zeichnung existieren: »la maison représentée en une estampe sollicite aisément le désir d'y habiter. On sait qu'on aimait vivre là, entre les traits mêmes du dessin bien gravé« [das auf einer Radierung dargestellte Haus erweckt sehr leicht den Wunsch, in ihm zu wohnen. Man weiß, dass man dort leben möchte, zwischen den Strichen selbst der so deutlich aufgetragenen Zeichnung].²²

Es wäre eine Vereinfachung anzunehmen, dass dieser Wunsch, in einem graphisch dargestellten Objekt die Geborgenheit des Wohnens zu finden, ihren Grund in der ästhetischen oder funktionalen Perfektion hat, die im Bild leichter als in der Realität zu erreichen ist. Die Phantasmagorie, in eine Immobilie, deren Terrain die bodenlose Welt eines Bildobjekts ist, Einzug zu halten, nährt sich aus dem Bedürfnis nach Ersetzung der Materialität der Welt durch ein bloß immaterielles Sein, wie es einem nur dargestellten Hause eigen ist. Die imaginären Wände erregen das Begehren, sich zwischen ihnen anzusiedeln, da ihr Nirgendwo von der Schwere des Faktischen befreit: der hier Wohnende erlebt, wie Bachelard in einem anderen Kontext schreibt, »que le néant caresse l'être, pénètre l'être, délie doucement les liens de l'être« [dass das Nichts das Sein streichelt, das Sein durchdringt, sanft die Seinsbindungen auflöst].²³

Die Auslagerung eines Gegenwärtigen ins nur Vergegenwärtigte vermittels Beschreibungen, die Reales als ein Bild erscheinen lassen, kann so ein Ausweichmanöver sein, das den Seinsmodus, den das Objekt später in der Erinnerung gewinnen wird oder einst in der Zukunftserwartung besessen hatte, in der Gegenwart erfahrbar machen lässt. Ähnlich Bildern eröffnen Erinnerungen und Zukunftphantasien die Erfahrung eines harmonischen Einsseins von Ich und Welt nicht nur wegen der Selektionsmöglichkeit, die sie erlauben, sondern

auch aufgrund ihrer speziellen ontologischen (In-)Konsistenz: da das Vergangene nicht mehr existiert und das Zukünftige noch nicht existiert, sind sie frei von der Schwere und Schroffheit des Vorhandenen. Der kompakte Stoff, aus dem die Welt besteht und der potenziell unverträglich ist, ist ausgetauscht gegen den luftigen Stoff, aus dem die eigene Innerlichkeit des Betrachters besteht.

Ein Dispositiv, das die hypokritische Gesellschaft des wilhelminischen Deutschland erfunden hat, um das neu aufkommende Spektakel von Revuen mit nackten Menschen weniger skandalös erscheinen zu lassen, ist ein anekdotisches Beispiel für diese Abfederung von Welterfahrung, die die Überblendung mit dem Anschein von Bildhaftigkeit mit sich bringen kann. Der als »preußische Venus« bekannten Olga Desmond, die um 1900 in Berlin kleiderlos auftrat, gelang es, den Skandal ihrer Nacktheit zu entschärfen, indem sie regungslos die perfekt imitierten Haltungen berühmter klassischer Skulpturen einnahm.²⁴ Sie verschleierte ihre entblößte Haut mit dem Anschein, eine Repräsentation, also die »reine Sichtbarkeit« von etwas Abwesenden zu sein. Aus einer nackten Frau wurde scheinbar ein Akt.²⁵ Das Pygmalion-Wunder lief gewissermaßen rückwärts: der Körper aus Fleisch und Blut verwandelte sich in eine Skulptur.

So wie in diesen Revuen der Schein, ein Bild zu sein, dem nackten Körper den Zugang in den öffentlichen Raum ermöglichte, so kann der Eindruck, statt eines Stücks Natur ein Gemälde zu sehen, dem Anderen, das das Reale ist, die Passage über die Subjekt-Objekt-Schwelle erleichtern. Die Entrückung ins Bild kann Teil einer Reaktion sein, die für den Philosophen Clément Rosset typisch für unsere Zivilisation ist: die Welt wird als ihre eigene Verdopplung, also nicht sie selbst, sondern als die bloße Wiederholung einer eigentlichen Wirklichkeit erlebt, um so dem Wahrnehmenden zu erlauben, vor einer Gegenwärtigkeit, die zu beunruhigend wäre, »s'il n'était qu'immédiat et premier« [wenn sie nur unmittelbar und original wäre],²⁶ auszuweichen.

Andockende Bilder

Die unterschwellige Phantastik von eigentlich realistischen Beschreibungen, die eine Landschaft oder eine leibhaftig anwesende Person präsentieren, aber gleichwohl diese in die Aura eines Bildes versetzen, oder der offene Surrealismus von Gemälden oder Plakaten, auf denen sich die Gegenwärtigkeit eines Objekts in das phantomhafte Sein eines vergegenwärtigten Objekts vaporisiert hat, schaffen, ontologisch gesehen, unhaltbare Wirklichkeiten, die Sein und Nichtsein miteinander hybridisieren. Naheliegend ist es, dass auch eine komplementäre Form der Amalgamierung von Präsentem und Repräsentiertem seine Gestaltung

findet: Genauso wie reale Gegebenheiten so vorgestellt werden können, als seien sie Bildobjekte, können auch Bildobjekte so aufgefasst werden, als verlängerten sie sich in die Realität oder seien real. So wie die Sprödigkeit des Realen zu dessen kompensatorischer imaginärer Aufladung mit Bildhaftigkeit verführen kann, kann der Phantomcharakter einen ›Realitätshunger‹ erregen²⁷ und das Ersinnen von Konstellationen veranlassen, in denen Bildobjekte in die Realwelt auszugreifen scheinen.

Derartige Phantasien, in denen anders als zum Beispiel in dem Goethe-Zitat nicht ein Stück simpler Natur ästhetische Eigenschaften, die eigentlich nur ein Gemälde haben kann, annimmt, sondern umgekehrt ein Bild seine Immersion in die Wirklichkeit betreibt, haben sich in der phantastischen Literatur mit ihren Geschichten von magischen Porträts ein weites Feld eröffnet (die Anekdote vom chinesischen Kaiser, der das Fresko eines Wasserfalls, das auf die Wand seines Schlafzimmers gemalt ist, übertünchen lässt, da das Rauschen des strömenden Wassers ihn am Einschlafen hindere, gibt in bündiger Kurzform ein Beispiel für solche Narrative von in die Wirklichkeit überbordenden ›maßlosen Bildern‹). Eigentlich sind solche Hybridisierungen, die ihr Überlappungswerk in umgekehrter Richtung als die sonst hier vorgestellten Beispiele führen, ein Thema für sich; da aber die ontologische Ambiguität vergleichbar ist, stelle ich das Motiv am Beispiel zweier berühmter Gemälde des spanischen Malers Velasquez vor.

Das komplexe Spiel mit der Wirklichkeit, das Velasquez in diesen Gemälden unternimmt, erinnert daran, dass dessen Lehrer Francisco Pacheco ihm den Rat gegeben haben soll, ›das Bild aus dem Rahmen heraustreten‹ zu lassen.²⁸ Das erste der beiden Gemälde ist *Las Meninas*, eines der am meisten interpretierten Werke der Kunstgeschichte. Entsprechend dem eingangs erwähnten ›vertrackten‹ Charakter von Bildern lässt es eine zweite Wirklichkeit, die nicht real anwesend ist und sich sogar prinzipiell jeder raum-zeitlichen Einordnung entzieht, seiner aus Leinwand und Pigmenten geformten ersten Wirklichkeit entschweben. Diese imaginäre Wirklichkeit ist ein Saal des Alcazar und einige in ihm versammelte Personen (es handelt sich um die fünfjährige Infantin Margarita, zwei Hoffräulein, Zwerge, den Maler Velasquez selbst, der gerade an einem Gemälde arbeitet, und einige andere Personen). Das auf dem Bild zu Sehende mag einst sich in der dargestellten Weise ereignet haben; die Szene, die der Bildbetrachter vor sich sieht, ist gleichwohl ausdehnungslos und von keiner Materie erfüllt. Sie ist phantomhaft. Ihrer Nichtigkeit aber, so scheint es, tritt aus dem Innern des Bildes eine Gegenkraft entgegen. Die nur ›schwebend‹ anwesende Welt des Bildobjekts durchziehen Vektoren, die das Nirgendwo des Virtuellen zu verlassen und in ein konkretes Hier einzubrechen scheinen: mehrere der dargestellten Personen (fünf von sieben) blicken aus dem Bild heraus

und mustern, so scheint es, den real vor dem Gemälde stehenden Betrachter. Ein Wechsel ›through the looking glass‹ (in umgekehrter Richtung wie bei Alices Spiegelblick) scheint angebahnt.

Weiteres Überlegen führt natürlich schnell zu einer Revision dieses Eindrucks: das Objekt der dargestellten Blicke ist keineswegs der reale Bildbetrachter, sondern etwas, das Teil der dargestellten Szene ist, aber aufgrund des von Velasquez gewählten Ausschnitts außerhalb des Blickfelds bleibt. Die scheinbar den Betrachter fixierenden Personen blicken nicht in den realen Raum vor dem Bild, sondern in einen virtuellen Raum, der den gemalten imaginären Raum ergänzt (und der sogar, wie Foucault beschrieben hat, »das eigentliche Zentrum der Szene«²⁹ ist). Der Umstand, dass der virtuelle Raum, in den die dargestellten Figuren schauen, gleichzeitig der Standort des ›impliziten Bildbetrachters‹ ist, produziert gleichwohl das, was man einen »Multistabilitäts- oder ›Kipfeffekt«³⁰ nennen kann: der Betrachter, der sich als im Fadenkreuz der Blicke stehend empfindet, fühlt sich aufgefordert, seine eigene Raumposition in diesem virtuellen Raum zu verorten. Das Gemälde legt es sogar ganz offensichtlich daraufhin an, den auch aus anderen Gemälden bekannten Effekt, vermittels scheinbar das Bild verlassender Blicke den Anschein einer Kontaktaufnahme der imaginären Welt mit der Realität des Betrachters aufkommen zu lassen, eigens zu verstärken. Velasquez hat nämlich ein Element eingefügt, das den Betrachter phantasieren lässt, dass nicht nur der virtuelle Raum, der sich (ungemalt) vor dem gemalten Raum erstreckt, sein eigener sei, sondern er darüber hinaus auch in dem gemalten Raum selbst einen Platzhalter habe. Diese Einladung, sich selbst im Bild präsent zu fühlen, geht von dem fast den gesamten rechten Bildrand einnehmenden Gemälde aus, an dem die Velasquez darstellende Malerfigur gerade arbeitet. Da nur seine Rückseite zu sehen ist, bleibt das Sujet dieses Bildes genauso wie der virtuelle Raum vor dem Gemälde eine Leerstelle. Indem das Dargestellte undefiniert bleibt, funktioniert es als ein Köder, der den Betrachter in das Bildobjekt hineinlockt. Der Betrachter, der sich im Visier des scheinbar ihn musternehmend fixierenden Malers fühlt, glaubt sich berechtigt, diese Leerstelle mit seinem in Entstehung befindlichen eigenen Porträt aufzufüllen. Wie von einem Sog ergriffen, gerät das Jetzt seiner realen Anwesenheit paradoxerweise in die Außerzeitlichkeit und Immaterialität einer bloß imaginären, einer repräsentierten Szene.

Die Suggestion einer hybriden Konstellation, in der das irrealer Bildobjekt dem Eindringen des realen Beobachters offensteht, ist allerdings ein bloßes Spiel, das vom Gemälde selbst wieder abgebrochen wird. Als Wächter, der daran erinnert, dass Blicken, die aus dem Bildobjekt zu dem Betrachter hinzuschauen scheinen, der Ausbruch in die Realität unmöglich gelingen kann, hängt an der

Wand im Hintergrund des Alcazar-Saals ein Spiegel, in dem, ein wenig unklar, das Königspaar, an dessen Hof Velasquez beschäftigt war (Philipp IV. und seine zweite Frau Marianne), zu erkennen ist. Die Kunsthistoriker haben intensiv über die Ausrichtung des Spiegels nachgedacht und neigen zu zwei Deutungen: entweder reflektiert der Spiegel einen Ausschnitt jenes virtuell bleibenden Raums, zu dem der Maler und die anderen Personen hinblicken, oder er reflektiert die abgewandte Seite der Leinwand, an der Velasquez gerade arbeitet. Beide Deutungen führen zum selben Ergebnis: der Spiegel (wie es traditionell dem Motiv des Spiegels als eines Objekts, das die Wahrheit anzeigt, entspricht) zerstört den falschen Schein. Indem er aufgrund seines besonderen Perspektivismus einen Einblick in den unsichtbar bleibenden Raum vor der dargestellten Szene eröffnet, vertreibt er den Betrachter aus diesem. Seine Identifikation mit dem Modell, das der Maler porträtiert, war eine Usurpation; er muss sein Porträt, mit dem er vorschnell die Leerstelle der Vorderseite der Leinwand ausgefüllt hat, wieder auswischen. Der Spiegel stellt klar, dass das Jetzt des Betrachters in der Zeitlosigkeit des Bildobjekts nicht vorkommen kann. Die Einladung an den Betrachter, in das Bild einzutreten, war nur eine intelligente Fopperei, die zum Nachdenken über die Komplexität von Repräsentation anregt.³¹

In dem zweiten Gemälde von Velasquez ist es gleichfalls ein Spiegel, der die auch hier suggerierte Illusion eines Andockens der imaginären Bildrealität an die Realität des Betrachters wieder auflöst und das Bildobjekt in seine immaterielle Außerweltlichkeit zurückholt. Es handelt sich um das Gemälde *La Venus del espejo*, das mit einer für das prude Spanien des 17. Jahrhunderts erstaunlichen Kühnheit den Körper der Venus in einer erotisch-lasziven Rückenansicht zeigt. Die Konstellation ist weniger komplex als in *Las Meninas*. Die Einladung zur Grenzüberschreitung bewirkt hier der von dem Gemälde ausgehende Appell an die Sinnlichkeit. Das Gemälde wagt sich weit vor in der von der klassischen Ölmalerei perfektionierten Kunst, so zu malen, dass »what the eyes perceives is already translated, within the painting itself, into the language of tactile sensation.«³² Wie in *Las Meninas* kann der Betrachter den Eindruck haben, aus dem Bild wölbe sich ihm ein Raum entgegen, zu dem er dazugehöre. Dieser gemeinsame Raum entsteht durch die den Bildvordergrund dominierenden Hüften und die Wölbung des schweren Gesäßes der Venus: sie geben dem Gemälde eine Bewegungsdynamik nach vorne zum Betrachter hin. Während in *Las Meninas* die Illusion eines das Bildobjekt und den Betrachter umspannenden gemeinsamen Raumes aufgrund von scheinbar aus dem Bild herausschauenden Blicken entsteht, bildet er sich hier durch den eigenen Blick des Betrachters, den die scheinbar haptischen Qualitäten des dargestellten Körpers »zudringlich« werden lassen.³³

Velasquez selbst scheint den Eindruck gehabt zu haben, seine nackte Venus könne ein kunstfernes Begehren erwecken, das das ›interesselose Wohlgefallen‹ trübt und den Hiatus zwischen Realsphäre und Immaterialität des Bildobjekts überspringt. Der Spiegel, den die Venus, einer verbreiteten Ikonographie folgend, in der Hand hält, übernimmt die Funktion, die zum Betrachter hinführenden Vektoren wieder zurücklaufen zu lassen. Seine Neutralisierungsfunktion leistet er zunächst einmal durch seine allegorische Bedeutung; der Umstand, dass Spiegel nie mehr als einen bloßen Reflex zeigen, stellt eine Mahnung an den Betrachter dar, nicht zu vergessen, dass auch das Gesamtbild nur das leere Phantom des Realen vorgaukelt. Wichtiger aber noch ist die Art der Verwendung des Spiegels. Anders als Frauenfiguren anderer berühmter Gemälde, die gleichfalls in einen Spiegel blicken, nutzt die Venus den Spiegel nicht, um trotz ihrer abgewandten Körpersituation einen Blickkontakt mit dem Betrachter zu suggerieren. Sie betrachtet vielmehr selbstversunken ihr eigenes Gesicht. Ihre Beschäftigung mit dem eigenen Spiegelbild kappt jeden Anschein eines insgeheimen Einverständnisses mit dem Betrachter und damit einer Beziehung zwischen Bildsphäre und Realsphäre. Nur die Rückenseite des Körpers mit dessen sich entgegenwölbenden Formen ›fixiert‹ den Bildbetrachter; der Blick der dargestellten Person selbst ist hingegen ganz von der Aufmerksamkeit für das eigene Gesicht absorbiert. Die einen intimen Binnenraum konstituierende Spiegelbeziehung akzentuiert, dass die Sphäre des Bildobjekts ›selig in sich selbst scheint.‹³⁴ Indem der Spiegel eine (Selbst-)Beziehung konstituiert, in der der Betrachter nicht vorkommt, ist er ein Emblem für die Unmöglichkeit, einen Wechsel ›through the looking glass‹ zu vollziehen.

Velasquez' Zuhilfenahme von Spiegeln, um so das Bildobjekt abzudichten und vor dem Schein eines Ausbruchs in die Realität zu schützen, ist ein indirekter Beleg für die Macht des Grenzüberschreitungsdranges, der auch traditionelle Bilder manchmal mit der Vorstellung spielen lässt, dass eine Verbindung mit der Realwelt möglich sei. Im Bereich der Aktmalerei, zu der Velasquez' Venus-Bild gehört, hat insbesondere das Bemühen um ein perfektes Inkarnat sich mitunter mit dem Phantasma verbunden, der Ausbruch ins Reale sei möglich. Balzaes schon zitierte Novelle *Le chef-d'œuvre inconnu* erzählt, wie das Ringen um das perfekte Inkarnat von der fetischistischen Illusion geleitet sein kann, im repräsentierenden Abbild die Präsenz des realen Lebens zu erreichen. Den unterschweligen Alchimismus der Inkarnatmalerei und deren Begehren, aus toten Pigmenten das Leben selbst erstehen zu lassen, deutet die Bemerkung eines Tizian-Bewunderers an, der Maler habe ›den Leib selbst als Farbe benutzt.‹³⁵ Anne-Louis-Girodets Gemälde *Pigmalon amoureux de sa statue*, das virtuos gestaltet, wie die gemeißelte Nacktheit Galatheas aus der steinernen Oberfläche der Skulptur überbordet und zur Hautnacktheit

einer realen Frau wird,³⁶ verweist mittels des Pygmalionmythos darauf, dass das Begehren nach einer Überwindung der Unwirklichkeit der Kunstwelt das eigentliche Anliegen der Inkarnatmalerei sein kann.

Die Avantgarde-Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat den Ausbruch aus der Eigensphäre des Bildes durch eine Neuerung geleistet, die nun wirklich die Materie der Welt in das Bild eindringen lässt. Wenn Maler wie Braque oder Picasso in den idealen Raum der Malerei eine reale Zeitung, eine reale Schnur oder einen realen Vorhangstreifen hineinmontierten, dann übersetzen sie die Grenzüberschreitung, die in der traditionellen Malerei Blicke, die den Betrachter ins Visier nehmen, oder ein Inkarnat, das ›aus Fleisch selbst gemalt‹ zu sein scheint, andeuten, in die Dinglichkeit von indiziellen Elementen.

Epiphanien

Die beiden beschriebenen Konstellationen – das Reale nimmt einerseits wie in den beiden vorgestellten Plakaten oder in den angeführten literarischen Zitaten den Charakter von Bildhaftigkeit an, Bilder spielen andererseits wie bei Velasquez mit dem Schein, etwas Reales in sich aufnehmen zu können – sind Phantasmen, in denen ein Mangel ausgeglichen ist; hier gilt nicht mehr, dass auf der einen Seite dem Realen etwas fehlt, um ein Bild zu sein³⁷ und auf der anderen Seite dem Bild etwas fehlt, um real zu sein. Die Assimilierung des Realen an ein Bild kann, wie beschrieben, eine Referenzerweisung an ein als substanziell qualitativ empfundenes Ding implizieren. Sie kann aber auch die simple Angleichung des Gesehenen an eine kultivierte Sensibilität bedeuten oder die Suggestion eines ›weichen‹ Seins, angesichts dessen ein Betrachter, der sich nach einer abgedämpften Präsenz der Objekte sehnt, seine Scheu verlieren kann (den Objekten wird ihr Aussehen belassen, aber sie erlangen den Bilder kennzeichnenden Status, »da zu sein und nicht da zu sein«³⁸).

Ich komme nun auf eine weitere mögliche Implikation zu sprechen, die sich aus dem Phantasma einer sich in die Bildsphäre schwingenden Welt ergeben kann und die auch schon bei der Interpretation des Magritte-Gemäldes (und eventuell auch des Werbeplakats für Wohllebens Buch) hätte herausgearbeitet werden können. Alles andere als ein gewagtes Spiel mit bizarren Vorstellungen, kann die Verwechslung des Realen etwas für viele Menschen Plausibles evozieren: als Sonderfall der dem Alltagsbewusstsein selbstverständlichen Auffassung, dass das Reale keineswegs, so wie erkenntniskritische Philosophen es voraussetzen, ein unzugängliches ›Ding an sich‹ sei, sondern vielmehr authentisch in unseren Wahrnehmungen ankommt, kann die Gleichsetzung eines normalen Objekts mit

einem Bild ausdrücken, dass das betroffene Objekt einen Überschuss enthält, durch den es nicht nur einfach da ist, sondern zudem in einer ästhetisch und semantisch auffälligen und ansprechenden Sichtbarkeit bildhaft entgegenstrahlt.

Die Auffassung von etwas Realem als Bild kann Ausdruck einer (mitunterer euphorisch erlebten) Weltnähe sein. Einige Passagen in Henri Bergsons *Matière et mémoire* sind in diesem Kontext interessant. Die Gleichsetzung des Realen mit einem Bild ist hier explizit die Konsequenz einer Wahrnehmungstheorie, für die das Bewusstsein nicht ein von den Dingen abgetrenntes eigengesetzliches Universum aus Repräsentationen konstituiert, sondern direkt einen Blick auf die Welt selbst eröffnet.

Bergsons Auffassung vom Bildcharakter des Realen ist eine Reaktion auf Theorien, die lange Zeit in der Wahrnehmungsphilosophie eine wichtige Rolle gespielt hatten. Auf einer anderen Ebene haben diese Theorien zumindest implizit gleichfalls den Unterschied zwischen Wahrnehmen und Bildersehen eingegeben. Für die antike und mittelalterliche Auffassung und auf modifizierte Weise auch für manche moderne Wahrnehmungstheorie vollzieht sich Wahrnehmung mittels der physischen Präsenz einer Kopie des Objekts im Wahrnehmungsapparat. Die antiken Philosophen beispielsweise stellten sich vor, dass die Objekte ein von ihrer Oberfläche sich ablösendes Simulakrum entsenden und dass Wahrnehmung entstehe, sobald diese Kopie auf einen Wahrnehmungsapparat trifft, der dieses Abbild absorbiert. Wahrnehmung wurde also als ein Vorgang aufgefasst, bei dem eine Repräsentation des Objekts in den Wahrnehmungsapparat eingedrungen ist. Die nachantiken Wahrnehmungstheorien, mit denen Bergson in Auseinandersetzung tritt, gehen zwar nicht mehr von einem von den Dingen sich ablösenden Simulakrum aus, aber weiterhin von Repräsentationen des wahrgenommenen Objekts im Bewusstsein: das Wahrnehmungsvermögen, so die modernisierte Weiterführung der Simulakrum-Theorie, erzeuge aufgrund der von den Sinnesorganen aufgenommenen Reize im Bewusstsein ein Vorstellungsbild des realen Objekts.³⁹

Bergson lehnt solche Auffassungen ab, die davon ausgehen, dass der Wahrnehmende keinen direkten Kontakt mit dem Wahrgenommenen habe, sondern nur mit dazwischengeschobenen imaginären Bildern zu tun habe, die sich – wie er mit ironischem Unterton zitiert – nur insofern von Halluzinationen unterscheiden, als sie eine »halluzination vraie«⁴⁰ seien. Wahrnehmen ist für Bergson (ähnlich wie nach ihm für die Phänomenologen) insofern grundsätzlich vom Bildersehen unterschieden, als es in ihr keinerlei mediale Vermittlung, sondern eine direkte Präsenz der Objekte gibt.

Die Zurückweisung einer Parallelisierung von Wahrnehmen und Bildersehen führt Bergson aber dazu, auf einer tieferliegenden Ebene Bildersehen und

Wahrnehmen gleichzusetzen. Die Überzeugung, dass Wahrnehmen ein Vorgang ist, bei dem »nous sommes véritablement placés hors de nous« [wir wirklich außerhalb unser selbst versetzt sind]⁴¹ und uns »plaçons d'emblée dans les choses« [unmittelbar in die Dinge versetzend],⁴² hat bei ihm die Konsequenz, dass das Erscheinen eine Qualität der Realität selbst ist. Da die Wahrnehmbarkeit zu der Welt selbst gehört und Sichtbarkeit nicht erst in einem mysteriösen Phosphoreszieren, das der wahrnehmende Blick aufgrund physiologischer und mentaler Prozesse aufflackern lässt, entsteht, beschränken die Dinge sich für ihn nicht einfach auf ihre Gegebenheit, sondern sind gleichzeitig ihre eigenen Bildschirme. Der Bildcharakter, den bei Bergson die nicht mehr als Repräsentationen verstandenen Wahrnehmungen abgestreift haben, ist nun dem Wahrnehmbaren selbst inhärent. Das Bild, als das das Wahrnehmbare erscheint, steckt schon in diesem (es ist »donnée avec lui et en lui« [mit diesem und in diesem gegeben]⁴³); das Objekt, resümiert Bergson, »est une image, mais une image qui existe en soi« [ist ein Bild, aber ein Bild, das an sich existiert].⁴⁴

Bergsons eigenwillige Verwendung des Bildbegriffs betrifft natürlich nicht piktorale, sondern perzeptive Bilder und scheint insofern wenig mit dem Thema dieses Aufsatzes zu tun zu haben.⁴⁵ Zu einer Anknüpfung lädt allerdings der Philosoph selbst ein. In einer Passage, die ein schönes Beispiel seines anschaulichen Stils ist, resümiert er seine Theorie von der Sichtbarkeit, die der Welt selbst inhärent sei, mit einem Vergleich, der von »im Innern der Dinge aufgenommenen Fotografien« spricht:

Toute la difficulté du problème [...] vient de ce qu'on représente la perception comme une vue photographique des choses, qui se prendrait d'un point déterminé avec un appareil spécial, tel que l'organe de perception, et qui se développerait ensuite dans la substance cérébrale par je ne sais quel processus d'élaboration chimique et psychique. Mais comment ne pas voir que la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses [...].

[Die ganze Schwierigkeit des Problems rührt daher, dass man sich die Wahrnehmung als eine fotografische Aufnahme der Dinge vorstellt, die von einem bestimmten Punkt mit einem speziellen Apparat – dem Wahrnehmungsorgan – erfolgt und die anschließend im Hirn durch irgendeinen chemischen oder physikalischen Verarbeitungsprozess entwickelt wird. Man übersieht dabei, dass die Fotografie, wenn überhaupt so etwas wie eine Fotografie vorliegt, im Inneren der Sachen selbst schon aufgenommen und entwickelt ist [...].]⁴⁶

Das Abgleiten eines real anwesenden Objekts in sein Bild, das das Werbeplakat für Wohllebens Buch mit der paradoxen Einmontierung eines fotografierten Waldes in einen realen Wald als ein surrealistisches Ereignis darstellt, ist bei

Bergson ein ganz normales und keinen Wechsel in einen anderen Seinsmodus bedeutendes Leuchten des Seins selbst.⁴⁷ Die Vorstellung »einer im Innern der Dinge aufgenommenen Fotografie« drängt sich Bergson auf, da in seiner Auffassung einerseits das Erscheinen, das für erkenntniskritische Wahrnehmungstheoretiker sich erst in den mentalen Bildern konstituiert, den Dingen selbst angehört, andererseits er aber als Rückeffekt der herkömmlichen Analogisierung von Wahrnehmung und piktoralem Bild das nun den Dingen selbst inhärente Erscheinen weiterhin als piktoral versteht (das Objekt, schreibt er einleitend, »est en lui-même, pittoresque« bist, in ihm selbst, pittoresk!⁴⁸). Magritte wollte vielleicht mit seinem Gemälde *La Condition humaine*, auf dem ein Segment der Landschaft durch ein Bild, das eben dieses Segment zeigt, verdeckt ist, einen ähnlichen Gedanken ausdrücken: das Bild, das der Maler malt, ist ein Bild, das die Dinge selbst schon zur Erscheinung bringen.

Bergsons Theorie von einer Bildlichkeit, die den Dingen selbst inhärent ist und nicht erst im Subjekt durch Wahrnehmungsbilder geschaffen wird, ist wesentlich weniger spektakulär als die Steigerung, die diese Auffassung in den folgenden Beispielen, die von einer Selbstoffenbarungsqualität der Dinge ausgeht, erfährt. Ein Objekt oder eine Szene wird hier als bildhaft erlebt, weil der Betrachter in einem ereignishaften Moment zu erfahren glaubt, dass sie nicht einfach nur gegeben sind, sondern außerdem die Virtualität besitzen, sich in einer epiphanieartigen Selbstrepräsentanz darzubieten. Eine Realität wird vorausgesetzt, in der, so wie in Bergsons Auffassung, es zu den Dingen selbst gehört, dass sie auch erscheinen, und die zudem die Fähigkeit besitzt, in manchen ihrer Segmente diesem Erscheinen eine ästhetische und semantische Expressivität zu geben. Realistische Kunstprogramme, die es ablehnen, durch Abwendung von der Wirklichkeit zum Beispiel einen idealischen Apollo von Belvedere oder eine Raphael-Madonna aus der Einbildungskraft entstehen zu lassen und stattdessen auffordern, die nicht minder perfekten »ready-mades«, die die vorhandene Wirklichkeit anbieten, wiederzugeben, rechnen mit einer solchen den Dingen innewohnenden ästhetischen Qualität. Georg Büchner beispielsweise beschreibt in der Novelle *Lenz*, wie der Protagonist den Anblick zweier auf einem Stein sitzender Mädchen als ein von der Natur komponiertes Bild wahrnimmt, das die Sublimierungsanstrengungen idealistischer Künstler erübrigt.⁴⁹

Eindrucksvoll tritt der visuelle Überschuss, der aus einem Ding hervortreten und es zu einem Bild erhöhen kann, im folgenden Zitat von Peter Handke entgegen; die Sätze beschreiben einen Moment, in dem das Reale, wie in einer Ekstase sich selbst steigernd, eine ins Bildhafte überbordende visuelle Erscheinung aus sich freisetzt. Die Dinge erreichen plötzlich das Leuchten einer Epiphanie und stellen sich damit in eine Aura, die sie Bildobjekten vergleichbar erscheinen

lässt: »Die gewohnten Anblicke flimmerten vor seinen Augen, als seien sie Erscheinungen – und zwar natürliche – und jede einzelne zeigte ihm eine Fülle, die unerschöpflich war.«⁵⁰

Ein frappantes Beispiel für eine solche Bildhaftigkeit, die in realen Dingen als deren innerstes Wesen aufbricht, gibt Zola in seinem Roman *L'œuvre*. In einer zentralen Stelle dieses Romans, dessen Hauptfigur ein obsessiver Maler ist, der verzweifelt die Wirklichkeit in seinen Gemälden zu erreichen sucht, ist die Pariser Ile-de-la-Cité nicht einfach ein Wahrnehmungsobjekt, sondern offenbart sich ihm als ein ihr selbst inhärentes Bild. Die Stadt steigert für einen Moment ihr Dasein zu einer ekstatischen Sichtbarkeit, die wie eine spirituelle Überrealität aus ihr aufsteigt:

Et la vie de la rivière, l'activité des quais, cette humanité dont le flot débouchait des rues, roulait sur les ponts, venait de tous les bords de l'immense cuve, fumait là en une onde visible, en un frisson qui tremblait dans le soleil.

[Und das Leben des Flusses, die Aktivität der Quais, diese Menschenmenge, die den Straßen entströmte, rollten über die Brücken, kamen heran von allen Rändern des riesigen Kessels, stiegen hier auf *in einer sichtbaren Welle, in einem Flimmern, das in der Sonne zitterte.*]⁵¹

Der Stadtraum, vor dem der Maler steht, setzt hier selbsttätig, als »sichtbare Welle«, jene dematerialisierte Sichtbarkeit, wie sie eigentlich nur medial vergegenwärtigten Objekten eignet, aus sich frei (die »sichtbare Welle«, die aus dem realen Stadtraum aufsteigt und dessen Aussehen zu einem eigenständigen Wesen werden lässt, erinnert entfernt an das »Simulakrum«, das in den erwähnten antiken Wahrnehmungstheorien sich von den Objekten löst und bei seiner Begegnung mit einem Wahrnehmungsorgan das perzeptive Bild entstehen lässt). Im weiteren Verlauf der Textpassage beschreibt dann Zola, wie diese miraculöse »reine Sichtbarkeit« auch insofern ikonisch ist, als sie eine essenzielle Realität zeigt und damit jene »innere Eigentlichkeit«, zu der die Malerei (insofern sie nicht platonisch verstanden wird) ihren Gegenstand zu sublimieren vermag, zur Erscheinung bringt. Der Stadtraum vertieft sich selbst zu jenem »fond« (Wesensausdruck, Urbild), in dem die Stadt ihr Wesen hat und den der Protagonist bei seinen Malversuchen bislang vergeblich zu erreichen versucht hat:

Enfin, j'ai le fond, les deux trouées de la rivière avec les quais, la Cité triomphale au milieu, s'enlevant sur le ciel. Ah! ce fond, quel prodige! On le voit tous les jours, on passe devant sans s'arrêter, mais il vous pénètre, l'admiration s'amasse; et, une belle après-midi, il apparaît. Rien au monde n'est plus grand, c'est Paris lui-même, glorieux sous le soleil ...

[Endlich habe ich das Urbild, die zwei Schneisen der Flüsse mit den Quais, in der Mitte die majestätische Cité, die in den Himmel ragt; ah, dieses Urbild, was für ein Wunder! Man sieht es täglich, man geht daran vorbei, ohne anzuhalten, aber es dringt in einen ein, Bewunderung sammelt sich an; eines schönen Nachmittags erscheint es dann. Nichts auf der Welt ist größer, das ist Paris selbst, glorreich in der Sonne ...].⁵²

Apollinische Realitäten

Solche Darstellungen von Selbstrepräsentations-Ereignissen, in denen ein Objekt, ohne aus seiner Einheit mit sich herauszutreten, sich in seine eigene Epiphanie zu verdoppeln scheint, setzen implizit voraus, dass das Reale das Potential zum apollinischen Erscheinen in Bildern haben kann. Ein insgeheimer Glaube an eine apollinische Disposition des Realen (oder von Teilen des Realen) kann auch den Bildlichkeitswahrnehmungen, die im Folgenden beschrieben werden, unterstellt werden. Anders als die eben beschriebenen Wahrnehmungen fokussieren sie nicht auf spektakuläre Ausnahmefälle, in denen ein Ding zu einer ekstatischen Sichtbarkeit erwacht, sondern setzen im Realen eine ganz alltäglich dessen Bildhaftigkeit herbeiführende Dynamik voraus. So kann für manche Beobachter der Umstand, dass zum Beispiel in einer Landschaft Linien sich abzeichnen scheinen, den Eindruck aufkommen lassen, das Reale schaffe selbst einen piktoralen Charakter seines Erscheinens und konstituiere sich als Bild. Eine graphische Textur der Natur ist ausgerechnet Beobachtern aufgefallen, für die es eigentlich offensichtlich ist, dass Umrisslinien keine Eigenschaften der Objekte selbst sein können, und die, wie beispielsweise Maurice Merleau-Ponty, die Vorstellung für absurd halten, ein Maler folge beim Festhalten der Konturen eines Apfels oder eines gepflügten Feldes mit seinem Pinsel oder seinem Stift einer Punktelinie, die in den Objekten selbst vorgezeichnet ist.⁵³ Aber obgleich solche für die außergeometrische Materialität sensible Beobachter nicht daran glauben, dass es in der Wirklichkeit graphische Abgegrenztheit geben könne und die Welt von sich aus einen ›haptischen Stil‹ praktiziere, entdecken sie in der Natur eine ihr intrinsische Linearität. Ein berühmter Repräsentant dieser Wahrnehmungshaltung, die für einen im Realen sich abzeichnenden dynamischen ›Graphismus‹ sensibel ist, ist Leonardo da Vinci. In seinem *Trattato della pittura* fordert er die Maler dazu auf, in jedem Ding die Weise zu entdecken, wie sich in ihm ›eine gewisse gewundene Linie, die so etwas wie seine erzeugende Achse ist, ausrichtet.⁵⁴ (Solche Kraftlinien, wie sie Leonardo zum Beispiel im Gesicht imaginiert, sind für ihn allerdings nicht unbedingt unmittelbar sichtbar; sie sind, wie Bergson kommentiert, »moins perçue par l'œil que pensés par

Fœil« [vom Auge eher gedacht als vom Auge gesehen]⁵⁵). Die Loslösung aus der projektiven Perzeptionsweise eines außenstehenden Betrachters, der das Feld des Sichtbaren mittels konturierender Linien seinen Mustern entsprechend seziert, und das eine Abstandshaltung aufgebende Eintauchen in eine als Bewegungsfeld verstandene Realität, kann in diesem Zusammenhang als eine Haltung empfohlen werden, die die Erfahrung von die Materiemassen dynamisierenden authentischen Linien eröffnet. Die Welt, in ihrem als Strömen verstanden Sein, erscheint solchen sich als »unverbildet« empfindenden Bildsehern als Raum einer anonymen mobilen *land art*. Linien, die nicht die einer definierenden Form sind, in der die Dinge wie in einer Hülle feststecken, sondern die einer strömenden Bewegung, zeichnen sich, so glauben sie, weniger in die Realität hinein als in ihr ab. Der Verlauf des durch eine Ebene sich schlängelnden Flusses oder die Spuren des Heran- und Wegschwappens des vom Gezeitenwechsel bewegten Meeres sind für den Anthropologen Tim Ingold beispielsweise solche dynamischen Linien, deren Effizienz gerade nicht darin besteht, dass sie eingrenzen, sondern die Fähigkeit haben, »to break the bounds that otherwise hold things captive within their envelopes, thus releasing them into the fullness of their being«.⁵⁶

Look *at* nature, as landscape, and there are, as Goya said, no lines to be seen. They exist only in its graphic representations. Look *with* it, however, as a manifold of earth and sky, join in the movements of its formation, and lines are everywhere. For they are the very lines along which we and other creatures live.⁵⁷

Dass nicht nur die Natur, sondern gerade auch urbane Räume solche sich selbst ziehende Linien (Phänomene, von denen man, wie Ingold mit einem Neologismus formuliert, sagen könnte: »*it lines*«⁵⁸) zu entdecken geben, hält Siegfried Krakauer in einem seiner Stadttex te fest:

Den Plan hat niemand ersonnen, nach dem die Elemente des Getriebes das Linienw irrwarr in den Asphalt kritzeln, es gibt keinen solchen Plan, die Ziele sind in den einzelnen Partikeln verschlossen, und das Gesetz des kleinsten Widerstandes weist den Kurven die Richtung.⁵⁹

Das Bild an sich

In den Wahrnehmungen, die sich, wie Tim Ingold beschreibt, auf ein »Sein-mit-dem-Raum« einlassen (der Wahrnehmende wechselt, mit einem Ausdruck Ingolds, aus dem Status des »ex-habitant« in den eines »inhabitant«⁶⁰), nimmt die Natur nur insofern den Aspekt eines sich selbst produzierenden Bildes an,

als Linien ihr eine graphische Struktur geben. Der Biologe Adolf Portmann ist bei seinen Naturbeobachtungen auf ein Phänomen gestoßen, das er als eine gezielte Herstellung von bildhaften Qualitäten interpretiert. Die von Ingold beschriebenen Linien, die die Materie zieht, geben dem Realen zwar eine visuelle Textur, die die eines Bildes sein könnte; sie implizieren aber keineswegs, dass das Bilderproduzieren ein von der Natur verfolgtes Anliegen ist. Portmann geht von einem solchen in der Natur virulenten Willen zum Bild aus. (Die eigenartige Konstellation der Bild/Realitäts-Vermengung, um die es in diesem Aufsatz geht, erscheint in Portmanns Vision als ein Anliegen, dass die Natur selbst verfolgt.) Die Formen, die die Tiere auf ihrer Haut, ihrem Fell, ihrem Gefieder, ihren Schuppen entwickeln, sind für Portmann das Resultat einer dem Leben inhärenten Funktion, die dafür sorgt, dass die Tierarten nicht nur für ihr Überleben sorgen, sondern zudem ein Bild konfigurieren, das ihre eigene Besonderheit repräsentiert. Für Portmann sind diese Muster, Streifen, Schattierungen, stumpfen oder schillernden Farben nicht utilitaristisch als zweckdienlich im Kampf um das Überleben erklärbar. Zu den Funktionen des Lebens gehöre nicht nur der Metabolismus und die Arterhaltung, sondern auch die Disposition, seine Artspezifität in einem komplexen visuellen Erscheinungsbild zu manifestieren. »Selbstdarstellung« ist für Portmann eine »basale Lebenseigenschaft« »mit vollem Eigenwert«. ⁶¹ Der wiederum Portmann interpretierende Philosoph Jacques Derrida fasst diese Selbstdarstellung als einen paradoxen »redoublement originaire« keine »ursprüngliche Verdopplung« auf, bei der ein Weltsegment, ohne den Umweg über ein es repräsentierendes Medium nehmen zu müssen, in seinem eigenen Körper sein es darstellendes Bild produziert. ⁶² Die ästhetisch expressive Oberfläche des Tierkörpers ist demnach nicht einfach als schön zu erleben; das Tier ist durch die an ihm sichtbaren Formen nicht einfach »geschmückt«, ⁶³ sondern betreibt »une ostentation de soi-même qui [...] doit être comprise principalement comme issue d'un »besoin« ou d'une »aspiration« à manifester ce que l'on est au lieu de simplement »être« ou »exister« keine Zuschaustellung seiner selbst, die primär als Resultat eines Bedürfnisses oder eines Begehrens nach einer Manifestierung dessen, was man ist, statt danach, einfach zu »sein« oder zu »existieren« verstanden werden muss. ⁶⁴

Die Tierformen schaffen für Portmann insofern etwas Bildhaftes, als sie die Sichtbarkeit von etwas herbeiführen, was nicht unmittelbar erfahrbar ist, sondern erst durch diese sich zeigt. ⁶⁵ Ohne den Umweg über die piktorale Repräsentation im Substrat eines Bildmediums, also über die Auslagerung seiner Sichtbarkeit in ein anderes Objekt zu nehmen, erzeugt das »schöne« Tier dank des paradoxalen Vorgangs eines »redoublement originaire« auf seiner Kontaktzone zur Außenwelt (auf seiner gemusterten und farbenreich schillernden Haut/seinem Gefieder/

seinen Schuppen) jene es repräsentierende Sichtbarkeit, die die Malerei oder die Fotografie durch Pigmente oder Pixel entstehen lässt. (Das ästhetisch expressive Tier sendet in seiner »Selbstdarstellung« jene von Zola evozierte »sichtbare Welle«, in der sein Wesen erscheint, aus.)

Für Portmann hat diese »authentische Erscheinung«, in der das Tier das, was es ist, der Welt vermeldet, auch dann den Charakter einer Selbstdarstellung, wenn nirgendwo ein Auge erreichbar ist, dem diese Erscheinung zu Gesicht kommen kann. Fische und andere Meerestiere, deren Formen und Farben in den lichtlosen Tiefen des Ozeans ungesehen bleiben, sind für ihn Beispiele für ein Phänomen, für das er den paradoxen Begriff »unadressierte Erscheinung«⁶⁶ prägt. Die Idee, dass die Natur ein »Spektakel ohne Betrachter« veranstaltet und Bilder »ins Blaue« aussendet, die »keinem aufnehmenden Sinn zugedacht«⁶⁷ sind – hat für ihn nichts Widersinniges.⁶⁸

Das von Portmann beschriebene Phänomen von Tieren, die auch unter Bedingungen, in denen es keinen Betrachter gibt, Formen und Farben zu ihrer Selbstdarstellung entwickeln, stellt eine Art von »Bild an sich« dar.⁶⁹ Falls diese »Bilder an sich« in der Tat Bilder sind, sind es allerdings paradoxe Bilder, die das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit, das für Bilder konstitutiv ist, in mehrfacher Hinsicht verwirren. Wie eingangs angedeutet, besteht die »Mucke«, aufgrund deren ein normales Objekt sich zum Bild anreichert, in einer Operation, die in einem Anwesendem (dem Bildding) ein Abwesendes (das Bildobjekt) eine immerhin visuelle Anwesenheit gewinnen lässt. Neben der Anwesenheit des Bilddings scheint allerdings eine zweite Anwesenheit eigentlich unabdingbar: ein Betrachter, der die zweidimensionale Fläche des Bilddings dank seines Vorstellungsvermögens dazu animiert, etwas anderes zu sein, als sie ist, muss als transzendente Bedingung, ohne die es so etwas wie Bildobjekte gar nicht geben kann, anwesend sein.⁷⁰ Portmanns »authentische Erscheinungen«, die ihre Selbstrepräsentanz »ins Blaue« senden, stellen die Beziehung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, wie sie Bildern wesentlich ist, in mehrfacher Hinsicht auf den Kopf: Während normalerweise das Repräsentierte abwesend, aber ein Betrachter anwesend ist, ist der am lichtlosen Meeresgrund gründelnde Tiefseefisch in dem Bild, das er von sich gibt, mit seinem eigenen Körper selbst anwesend, dafür aber ist der Betrachter und damit derjenige, der erst die spezifische Sichtbarkeit des Bildobjekts zum Funktionieren bringt, abwesend. Als »Bild an sich« lebt der dank einer »ursprünglichen Verdopplung« angereicherte Fisch am Meeresgrund in der perfekten Hermetik jenes »Scheins in sich selbst«, auf das das Spiegelmotiv in den beiden Velasquez-Gemälden verwies, das Velasquez aber nur vor der übergreifigen Zudringlichkeit des Betrachters, nicht jedoch vor dessen kontemplativer Bewunderung abgeschirmt wissen wollte.

Die hier vorgestellten literarischen Zitate, Gemälde, Plakate, philosophischen und biologischen Spekulationen, die die Fantasievorstellung einer sich in manchen ihrer Objekte in die Bildsphäre schwingenden Welt entwickeln, sind ein Sonderkapitel der engen Beziehung zwischen Bild und Welt, die die Realitätserfahrung generell prägt und oft sogar dazu führt, dass überhaupt nur das in die Sichtbarkeit gelangen kann, was den Darstellungsmöglichkeiten eines Bildes entspricht.

Es wurden Fantasien vorgestellt, in denen Personen, Tiere oder Dinge so beschaffen sind, als könnten sie, ohne ihre eigentlich im soliden Stoff des Realen materialisierte Gegenwärtigkeit preiszugeben, in der ontologisch schwachen Sphäre von Bildern auftreten. Zumindest implizit und manchmal auch explizit spielen manche der vorgestellten Beispiele mit der Absurdität, etwas Gegenwärtiges könne im flüchtigen Seinsmodus einer bloßen Vergegenwärtigung existieren und als bloßes Bildobjekt gleichwohl seine ihm zukommende raumzeitliche Position in der Welt einnehmen. In anderen Beispielen infiltriert der Bildcharakter auf weniger paradoxe Weise die Welt; das Bildsein, das das betroffene Objekt ergriffen hat, impliziert nicht dessen paradoxe Auflösung in eine aus bloßer Sichtbarkeit bestehende, also nur »schwebende« Anwesenheit; es beschränkt sich darauf, eine visuelle Prägnanz, die eigentlich nur die eines Bildes sein kann, in diese Einzug halten zu lassen.

Die Identifikation eines Objekts als bildhaft ist eine imaginäre Befriedigung des Wunsches, in der Welt zu Hause zu sein. Sie kann vom Begehren einer ästhetischen und semantischen Anreicherung des Erfahrungsraums motiviert sein. Veranlassung hierzu geben kann auch das Zusammentreffen der Überzeugung, dass das betroffene Objekt eine »Eigentlichkeit« und einen inneren Reichtum habe, mit dem Glauben an die Fähigkeit von Bildern, dieser »Exzellenz« einen angemessenen (einen auratischen) Ausdruck zu verleihen. Eine mit Bildhaftigkeit kontaminierte Welt kann auch eine vaporisierte Welt sein, die in ihrer aufgelösten Substantialität dem Subjekt weniger Widerständigkeit als die faktische Welt entgegensetzt. Die vom Bild infizierte Welt kann auch eine vom Bild beflügelte Welt sein, deren Objekte das Strahlen einer Epiphanie zu eigen ist. In Landschaften und Tieren, die als bildhaft erfahren werden, kann schließlich (wie bei Ingold und Portmann) der Unterschied von Natur und Kunst sich auflösen und eine Welt sich abzeichnen, in der Sein und bildhaftes Erscheinen sich dionysisch-apolinisch miteinander verbinden.

Anmerkungen

- 1 Zur Auffassung von Bildobjekten als »reiner Sichtbarkeit« vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt/Main 2008, 15.
- 2 Zu den Begriffen »Bildding« und »Bildobjekt« vgl. Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)* (= *Husserliana*, Bd. 13), La Haye 1980, 18f.
- 3 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band* (= Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23), Berlin/Ost 1962, 85.
- 4 Aristoteles, *Physik* II,8,199a15; auch wenn das in dieser Textstelle benutzte Wort τέχνη nicht unbedingt Kunst meint, wird diese häufig zur Belegung von Aristoteles' »Aufwertung der Nachahmung« (Oliver Robert Scholz, *Bild*, in: Karlheinz Barck u.a. Hg.l., *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, 618–668, hier 626) eingesetzt.
- 5 Blaise Pascal, *Pensées*, hg. von Philippe Sellier, Paris 1991, 65 (Fragment 74); alle Übersetzungen im Folgenden stammen von mir.
- 6 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, München o. J., 243 (Eintrag vom 7. April 1787).
- 7 Gottfried Keller, *Der Grüne Heinrich*, Klagenfurt o. J., 130.
- 8 Maylis de Kerangal, *un monde à portée de main*, Paris 2018, 33.
- 9 Pierre Albert-Birot, *Poèmes à l'autre moi*; zit. nach Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957, 138.
- 10 Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, hg. und eingeleitet von Aurélia Cervoni und Andrea Schellino, Paris 2017, 89.
- 11 Zum Platonismus von *Condition humaine* vgl. Barbara Cassin, *Le peintre roi*, in: Didier Ottinger (Hg.), *Magritte. La trahison des images*, Paris 2016, 128–137.
- 12 Didier Ottinger, *Ut pictura philosophia. Portrait de Magritte en philosophe*, in: ders., *Magritte. La trahison des images*, 17–25, hier 21.
- 13 Brief an Alphonse De Waelhens, 28. April 1962; zit. nach Cassin, *Le peintre roi*, 134.
- 14 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, hg. und mit Anm. versehen von Adrien Goetz, Paris 1994, 32.
- 15 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, in: ders., *A la recherche du temps perdu*, Bd. 2, Paris 1953, 327.
- 16 Oscar Wilde, *The Decay of Lying. An Observation*, in: ders., »The Picture of Dorian Gray« and »The Decay of Lying«, Paris 2005, 215–250, hier 236.
- 17 Ebd., 241
- 18 Honoré de Balzac, *La maison du chat qui pelote*, in: ders., *La comédie humaine I*, Paris 1976, hier 52.
- 19 Vgl. Christof Forderer, *Le réel comme image*, in: *textimage. Revue du dialogue texte-image*, (2019); https://www.revue-textimage.com/16_varia_6/forderer1.html [letzter Zugriff 25.4.2019].
- 20 Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt/Main 1994, 138f.
- 21 Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, 89.
- 22 Bachelard, *La poétique de l'espace*, 137.

- 23 Ebd., 66.
- 24 Vgl. Jörn E. Runge, *Olga Desmond. Preußens nackte Venus*, Friedland 2009.
- 25 Zur Modifikation, die Nacktheit durch ihre Darstellung in einem Akt erfährt, vgl. John Berger, *Ways of seeing*, London 1972, 47ff.
- 26 Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris 1976, 63.
- 27 Überlegungen zu einem »Begehren des Bildes« finden sich in T. William Mitchell, *Bildtheorie*, hg. von Gustav Frank, Frankfurt/Main 2018, 353ff.
- 28 Vgl. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, 24.
- 29 »le centre réel de la scène« (ebd., 30).
- 30 Mitchell, *Bildtheorie*, 223.
- 31 Meine Beschreibung der Behandlung, die dem Bildbetrachter in Velasquez' Gemälde widerfährt, vereinfacht Foucaults Analyse des Bedeutungslabirynths von *Las Meninas*; der Vorgang, den ich als Einladung des Betrachters, die dann vom Spiegel zurückgenommen wird, beschrieben habe (Foucault spricht von der nur »vorgeblichen Großzügigkeit« des Spiegels), ist bei Foucault ein Teil der von ihm ins Zentrum seiner Analyse gestellten Umspielung einer »wesentlichen Leere« (vgl. Foucault, *Les mots et les choses*, 19ff.).
- 32 Berger, *Ways of seeing*, 90.
- 33 Was hier als ein Effekt von Velasquez' *La Venus del espejo* beschrieben wird, taucht schon in einem der Gründungsmythen der Malerei auf: in der von Plinius überlieferten Anekdote über den Maler Zeuxis, der Weintrauben malen konnte, die derart körperhaft wirkten, dass nahrungssuchende Vögel herangelockt wurden.
- 34 »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst« (Eduard Mörike, *Werke. Sonderausgabe. Die Tempel-Klassiker*, Wiesbaden o. J., 76; Gedicht *Auf eine Lampe*).
- 35 »Je crois que dans ce corps Titien a employé de la chair pour des couleurs« (Ludovico Dolce; zit. nach Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris 1985, 19).
- 36 Vgl. Francis Haskell, *De l'art et du goût. Jadis et naguère*, Paris 1989, 117: »ce tableau bizarre, où le nu artistique se transforme timidement en nudité« [dieses eigenartige Gemälde, in dem eine Aktrepräsentation sich schüchtern in Nacktheit wandelt].
- 37 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris 1964, 25.
- 38 Mitchell, *Bildtheorie*, 32.
- 39 Vgl. Jean Paul Sartre, *L'imagination*, Paris 1936, 5.
- 40 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 2012, 70.
- 41 Ebd., 79.
- 42 Ebd., 70; diese Unmittelbarkeit der Wahrnehmung begrenzt Bergson auf die Konstellation, die er »perception pure« nennt; vgl. zu diesem Begriff ebd., 67.
- 43 Ebd., 42.
- 44 Ebd., 2.
- 45 Bergson selbst definiert seine Verwendung des Wortes »image« wie folgt: »Et par »image« nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce le réaliste appelle une chose – une existence située à mi-chemin entre la »chose« et la »représentation« [Und unter Bild verstehen wir eine bestimmte Existenz, die mehr ist, als der Idealist eine Vorstellung nennt, aber weniger als das, was der Realist ein Ding nennt – eine auf halbem Weg zwischen »Ding« und »Vorstellung« angesiedelte Existenz] (ebd., 1).
- 46 Ebd., 35.

- 47 »Ce sont les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes, sans rien qui les éclaire«
[Die Dinge selbst sind leuchtend, ohne etwas, was sie erhellt] (Deleuze über Bergsons Auffassung der erscheinenden Dinge; Gilles Deleuze, *Cinéma I*, Paris 1983, 90).
- 48 Bergson, *Matière et mémoire*, 2.
- 49 Georg Büchner, *Werke und Briefe. Dramen, Prosa, Briefe, Dokumente*, hg. von Fritz Bergemann, München 1965, 72.
- 50 Peter Handke, *Die Stunde der wahren Empfindungen*, Frankfurt/Main 1975, 151.
- 51 Emile Zola, *L'œuvre*, hg. von Henri Mitterrand, Paris 1983, 247f. (Hervorhebung von mir)
- 52 Ebd., 250.
- 53 Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 72.
- 54 Vgl. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*; zit. nach Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essai et conférences*, Paris 2009, 264.
- 55 Ebd., 265.
- 56 Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London 2013, 136.
- 57 Ebd.
- 58 »One could almost treat line as a verb, and say that in the thing's growing – in its issuing forth, in its making itself visible, as Paul Klee would say – it lines« (ebd., 135).
- 59 Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 1987, 13.
- 60 Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London 2011, 96.
- 61 Adolf Portmann, *Die Tiergestalt. Studien über die Bedeutung der tierischen Erscheinung*, Basel 1960, 252. Zu Portmanns Konzeption der ›Selbstdarstellung‹ vgl. Bertrand Prévost, *Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur)*, in: *Fabula*, 28.10.2010; http://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26acute%3Bes letzter Zugriff 22.5.2019l.
- 62 Jacques Dewitte, *La manifestation de soi*, Paris 2010, 13.
- 63 Die »Tiergestalt« ist für Portmann und Dewitte nicht wie für Immanuel Kant Beispiel für eine »freie Schönheit« (»pulchritudo vaga«) (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1924, 69).
- 64 Jacques Dewitte, *Pour qui sait voir, ou l'automanifestation de la ville*, in: Mickaël Labbé (Hg.), *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*, Paris 2017, 289–320, hier 318.
- 65 Ebd., 295.
- 66 Portmann, *Die Tiergestalt*, 253.
- 67 Ebd. 254.
- 68 Raymond Ruyer, der die »authentischen Erscheinungen«, wie sie Portmann beschrieben hat, ausdrücklich »tableaux« nennt, hat eine Theorie vorgeschlagen, wie auch ohne Wahrnehmungsorgan eine Erfahrung von Formen und Gestaltungen möglich ist. Die Oberfläche des Tieres, auf der sich die Formen abzeichnen, sind für ihn eine »surface absolu«, auf der das Tier ohne seine Sinnesorgane auf sich richten zu müssen, unmittelbar sich selbst erfährt. Für Ruyer gibt es eine unabhängig von Wahrnehmungsorganen stattfindende »inscription organique de la perception«. Auch die Retina ist für ihn eine solche *surface absolu*: das, was das Auge sieht, wird unmittelbar auf der Retina zum Bild und nicht erst in der Verarbeitung eines Bewusstseins (Raymond Ruyer, *La genèse des formes vivantes* [1958]; zit. nach Prévost, *Les apparences inadressées*; o. S.).

- 69 Prévost schreibt in Bezug auf Phänomene, wie Portmann und Raymond Ruyer sie beschreiben, von einem »tableau en soi« (Prévost, *Les apparances inadressées*, o. S.).
- 70 Bilder realisieren sich in einer relationalen Struktur, zu der unter anderem eine Person gehört, für die die Darstellung erfolgt (vgl. Mitchell, *Bildtheorie*, 80).

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2019

65. Jahrgang

Dietmar Voss Das Fremde als souveräne Zeichenwelt in

avantgardistischer Dichtung und ›strukturnaler‹ Ethnographie ■ *Sebastian*

Lübcke Schreiben als ›Lebenskunst‹ bei Ludwig Hohl, Albert Camus und

Cesare Pavese ■ *Björn Moll* Vom Wert des Ungeschriebenen in Elias

Canettis »Augenspiel« ■ *Lotte List* Virtueller Messianismus. Deleuze liest

Benjamin ■ *Jörg Petersen* »Die Stadt Ys«. Erzähltheoretische Studie zu

Thomas Harlans Erzählung ■ *Uwe Schütte* Über die Texte der

Einstürzenden Neubauten

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/12, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

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

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

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

Inhalt

Aufsätze

- Dietmar Voss* Die ethnopoetische Inversion des modernen Kolonialprojekts. Das Fremde als souveräne Zeichenwelt in avantgardistischer Dichtung und »strukturaler« Ethnographie (Robert Müller, Alfred Döblin, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss) 485
- Sebastian Lübcke* Schreiben als »Lebenskunst«. Ein Versuch über »Konstruktionen« des Selbst in Notizen und Tagebüchern von Ludwig Hohl, Albert Camus und Cesare Pavese 514
- Björn Moll* »Schreibschweigsamkeit« und »Schreibdiarrhöe«. Vom Wert des Ungeschriebenen in Elias Canettis »Augenspiel«. 541
- Lotte List* Virtueller Messianismus. Deleuze liest Benjamin 564
- Jörg Petersen* »Die Stadt Ys«. Erzähltheoretische Studie zur Erzählung des gleichnamigen Prosabands von Thomas Harlan 580
- Uwe Schütte* »Der Mund ist die Wunde des Alphabets.« Über die Texte der Einstürzenden Neubauten 606

Diskussion - Rezensionen

- Detlev Schöttker* Von der Buchsammlung zum literarischen Text. Die Autorenbibliothek als Grundlage der Werkerschließung 625
- Karine Winkelvoss* Richard T. Gray: Ghostwriting. W. G. Sebald's Poetics of History 629
- Sebastian Böhmer* Katharina Kellermann: Heroinen der Technik zwischen 1918 und 1945. Selbstinszenierung – Funktionalisierung – Einschreibung ins deutsche kulturelle Gedächtnis 633
- Jahresinhaltsverzeichnis* 637

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Böhmer, Sebastian, PD Dr. – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Germanistisches Institut, Ludwig-Wucherer-Str. 2, D-06108 Halle/Saale

List, Lotte – Hermodsgade 25, DK-2200 Kopenhagen

Lübcke, Sebastian, Dr. – Hofhausstr. 25, D-60389 Frankfurt/Main

Moll, Björn, Dr. – Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus Magnus Platz, D-50923 Köln

Petersen, Jörg – Wachtelstr. 19, D-22305 Hamburg

Schöttker, Detlev, Prof. Dr. – Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin

Schütte, Uwe, PD Dr. – Willibald-Alexis-Str. 32, D-10965 Berlin

Voss, Dietmar, PD Dr. – Sonnenallee 94, D-12045 Berlin

Winkelvoss, Karine, PD Dr. – Université de Rouen Normandie, UFR des Lettres et Sciences Humaines, 1, rue Lavoisier, F-76821 Mont Saint Aignan Cedex

Redaktionsschluss: 1. Oktober 2019

Dietmar Voss

Die ethnopoetische Inversion des modernen Kolonialprojekts

*Das Fremde als souveräne Zeichenwelt in
avantgardistischer Dichtung und ›struktureller‹ Ethnographie
(Robert Müller, Alfred Döblin, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss)*

In seiner Orientalismus-Studie entfaltet Edward W. Said die These, dass die »poetische Ausstattung« eines – in westeuropäischer Perspektive – fernen und fremden Raums, die »uns seine Leere und Anonymität unverwandelte«, die jenem Raum den »Phantasie- oder Vorstellungswert« eines »Exotischen, Mysteriösen« verleiht, eine Funktion des politischen Projekts ist, jenen Raum zum »potentiellen Ort zur Verwirklichung« von imperialen »Kolonialambitionen« zu machen.¹ So diente die »Orientepidemie« des 18. und 19. Jahrhunderts dem napoleonischen und britischen Kolonialisierungsprojekt des Nahen Ostens, förderte dessen Unterwerfung unter die westlichen Kolonialmächte.² Saims triftige These, deren heuristischer Wert durch den Hang zu großspurigen Pauschalisierungen allerdings eher ab- als zunimmt,³ wäre jedoch spätestens mit dem Entstehen avantgardistischer Dichtung und Kunst modifizierungsbedürftig. Denn mit ihr vollzieht sich ein markanter Umbruch in der ›Poetisierung des Fremden‹: Statt das Verlangen nach dem Fremden als dem geheimnisvoll Exotischen weiter anzustacheln und den Zwecken imperialer Kolonialisierung, ökonomischer Ausbeutung dienstbar zu machen, lässt sie Zeichenwelten entstehen, die das Fremde neu, als souveräne Sphäre buchstabieren, der sich die kolonialen Eroberer in vielfältiger Weise – kognitiv, ästhetisch, erotisch, ethnisch, poetologisch – unterwerfen, als souveräne Sphäre einer Kultur, die es – wie der ›kalte‹ Kulturtypus nach Lévi-Strauss – nicht nötig hat, ›zivilisiert‹ zu werden, die ihren kulturellen Eigen-Sinn vielmehr vor der ›Weltgeschichte‹ schützen kann und muss.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eignete sich eine historisch besondere, womöglich einzigartige Konstellation zwischen Dichtung und Ethnologie, ermöglicht dadurch, dass sich avantgardistische Dichter wie Robert Müller, Alfred Döblin oder Michel Leiris ethnologischen Erfahrungsbereichen öffneten, andererseits eine ›strukturelle‹ Ethnographie entstand, die mit den metaphysischen Traditionen des westlichen Denkens ebenso brach wie mit der eurozentrischen

Perspektive und der Geschichtsphilosophie der Aufklärung, lange bevor der *Postcolonial Turn* ausgerufen wurde.⁴ Zur selben Zeit, als Claude Lévi-Strauss mit Dina Dreyfus zwischen 1935 und 1937 ethnographische Forschungsreisen im brasilianischen Mato Grosso und dem Amazonasgebiet unternahm, schwelgte Alfred Döblin, gerade aus Deutschland exiliert, die Panik des Flichenden, existenziell Bedrohten ins Konstruktive wendend, in der Pariser Bibliothèque National in Atlanten, Ethnographien, Reiseberichten, wobei ihn »der Amazonasstrom [...] dieses Wunderwesen, Strommeer« mit seinen »indianischen Ureinwohnern« nicht mehr losließ.⁵ Daraus entstand die *Amazonas-Trilogie* (1938) und eine »schamanistische« Poetologie. Wenige Jahre zuvor begab sich der surrealistische Schriftsteller Michel Leiris auf Anraten seines Psychoanalytikers als Mitglied einer ethnographischen Expedition auf eine lange Afrika-Reise, die ihn unter anderem ins äthiopische Hochland nach Gondar führte. Döblin wiederum, selbst Nervenarzt, wurde durch Robert Müllers avantgardistischen Roman *Tropen* (1915) angeregt, der nicht nur erstaunliche ethnographische Kenntnisse verrät, sondern zugleich eine psychoanalytische Grundorientierung, die sich in der Stimme des fiktiven Ich-Erzählers verdichtet.

*Ansätze einer Inversion des modernen Kolonialprojekts
bei Conrad und Gauguin*

Wie wenig die arabisch-muslimische Welt geeignet ist, ein paradigmatisches Opfer des modernen Kolonialismus abzugeben, zeigen exemplarisch die Kolonialexpeditionen eines Henry M. Stanley, der (im Auftrag des *New York Herald*) 1871 ins unbekanntere Innere Afrikas drang, um den verschollenen Naturforscher David Livingstone zu suchen, und sich dabei in der mythischen Nachfolge des Herakles wähnte.⁶ Doch anders als der antike Heros, anders als der gesuchte Brite, bringt Stanley anstelle der »Zivilisation« die kolonialistische Barbarei ins Herz Afrikas. Allerdings wäre es ihm niemals gelungen, schließlich 1879–1884 im Auftrag des belgischen Königs Leopold II. ein brutales Zwangsarbeiter-Regime zur Ausplünderung des Landes, seiner Rohstoffe und Arbeitskräfte, zu errichten,⁷ hätte er nicht bereits auf seiner ersten Afrika-Expedition (1871/72) einen Pakt mit arabischen Handelsmagnaten, Sklavenhändlern geschlossen, »unter deren gütigen Schutz weiße Reisende sich notwendig begeben müssen«, und die Stanleys Herz »im Sturm eroberteln«. Er lässt sich gerührt von Arabern mit schwarzen Sklaven beschenken oder erborgt von Scheikh bin Nasib »eine lange Sklavenkette«, die letztlich »das einzige Mittel« sei, die widerspenstigen Eingeborenen »zusammenzuhalten«. Die arabischen Sklavenhändler mit ihren traditionellen Netzwerken im nördlichen und östlichen Afrika waren für die

moderne Eroberung des ganzen Kontinents unverzichtbar, spielten die Rolle eines Adjutanten der kolonialistischen Unterwerfung.

Die Konstellation ›Livingstone/Stanley‹ ist Vorlage für Joseph Conrads Erzählung *Heart of Darkness* (1899). Der Seemann Marlowe fährt auf einem Flussschiff den Kongo hinauf, um im Auftrag einer europäischen Handelsgesellschaft deren Agenten, Mr. Kurtz, aufzuspüren. In dieser Figur verschmolz Conrad Züge des sich selbst als ›Helden‹ inszenierenden Stanley (Journalistik, Machtstreben, Brutalität)¹⁰ mit Zügen des verschollenen Livingstone (Neugier, Intelligenz, Hingabe). Die Wildnis hat den Elfenbeinjäger Kurtz ›verschlungen‹, seine Seele – bei klarem Verstand – in Wahn gehüllt. In der poetischen Bildersprache des Romans: »Die Wildnis hatte ihm den Schädel getätschelt, und schaut nur, er war wie eine Kugel – eine Elfenbeinkugel; sie hatte Besitz von ihm ergriffen, ihn geliebt, ihn umarmt, war in seine Adern gedrungen, hatte sein Fleisch aufgezehrt und seine Seele an die ihre geschmiedet.«¹¹ Die Wildnis macht aus dem Elfenbeinjäger einen elfenbeinköpfigen Dämonen (gilt doch der Volksphantasie Kahlheit als dämonisches Zeichen), ein Prozess, den Francis F. Coppola in seiner Film-Adaption *Apocalypse Now* (USA 1979) instinktsicher ästhetisch herausstellt.¹²

Die Grundstruktur der modernen Eroberung kehrt sich um: Statt sich den fremden Raum zu unterwerfen, werden »die europäischen Elemente vom Dschungel assimiliert.«¹³ Für sein brutales Eindringen in Natur und indigene Kulturen hatte »die Wildnis [...] fürchterliche Rache an ihm [Mr. Kurtz] genommen« und »ihm Dinge zugeflüstert, die ihm unbekannt waren.«¹⁴ Diese *strukturelle Inversion* des modernen Kolonialgeschehens, die den Eroberer zum Unterworfenen, Getriebenen macht und die Wildnis zum übergreifenden Subjekt, die dem Wilden das Bedrohliche nimmt und den Zivilisierten dämonisiert (das Ungeheure einer »Seele, die keine Hemmung, keinen Glauben und keine Furcht kannte«¹⁵), sollte der avantgardistischen Dichtung, die sich dem Fremden und der Kolonialisierung annimmt, den Weg weisen. Sie verhindert ein naives Berauschen an Bildern des Exotischen, hebt den Exotismus auf, indem sie dessen Illusionen – vom Guten Wilden über den Naturmenschen, Südsee-Paradiese bis zum kannibalistischen Monster – zersetzt und als Projektionen *moderner* Wünsche, Bedürfnisse, Phantasien entlarvt und indem sie *im* Prozess solcher Dekonstruktion zugleich das Faszinierende fremder Welten hindurchschimmern lässt.

Paul Gauguin, ein anderer Klassiker des »exotischen Eskapismus«,¹⁶ erlebt die Südsee anfangs schockiert: All seine exotischen Träume werden »grausam zerstört«, statt auf wilde Natur, geheimnisvolle Maori-Kultur stößt er auf Monumente eines »kolonialen Snobismus«, eine »groteske Nachahmerei« europäischer Macht-Repräsentation.¹⁷ Damit bringt er bereits zur Sprache, was die penetrante

Erfahrung des Ethnographen werden sollte: Stets zu spät kommend, findet er im vermeintlich Exotischen (wie Lévi-Strauss sagt) »eine Natur, die nicht wild ist, sondern deklassiert«, trifft er auf »Tropen«, die »weniger exotisch als altmodisch« sind.¹⁸ So flieht Gauguin eilig aus Papeete mit seinen korrupten Kolonialbeamten, um »ganz im Busch unter den Eingeborenen« zu leben, wo »der zivilisierte Mensch [...] dem Wilden klar unterlegen« ist.¹⁹

Im Busch kommt ans Licht, was lange unbewusst war. Ohne es zu wollen, bewegt sich Gauguin auf den Pfaden der Kolonisatoren und lernt, dass »Kolonisieren etwas Dionysisches« hat.²⁰ So tauchen, von Hemmungen und Einsprüchen des Über-Ich befreit, unverblümt sadistische Triebphantasien auf: »Ich erriet, daß sie [viele junge Maori-Frauen] ohne ein Wort genommen werden wollten, brutale Eroberung. Ein gewisses Verlangen nach Vergewaltigung.«²¹ Zugleich kommt das tief dionysische Begehren zur Sprache, »sich hinzugeben«. Der »Überdruß an der Rolle als Mann«, der »Wunsch«, auf Augenblicke »schwach, Frau zu sein«, ist ein Überdruß an konventionellen Rollenidentitäten, die sich in den Körper eingeschrieben haben. Wie im dionysischen Taumel lösen sie sich auf und das Androgyne des Syrsers kehrt wieder als – »das Androgyne am Wilden.«²² Für Gauguin schließt der Überdruß am Mann-Sein denjenigen an der Rolle des kolonialen *Unterwerfers* ein und bezieht sich wesentlich auf das moderne Kolonialisierungsprojekt selbst. In der Hingabe an die »schöne goldene Blume, [...] die ich anbetete, als Künstler, als Mann«, seine tahitische Frau Tehamana, liegt zugleich die Hingabe an die durch den Filter des Dionysischen wahrgenommene Maori-Kultur. Sie schmilzt männlichen Stolz und Eifersucht hinweg. Als Tehamana einen sexuellen Fehltritt begeht und ihren Mann bittet, sie zu schlagen – ein starker »perverser« Triebreiz, der ihn zuvor »quälte« –, umarmt er sie gerührt mit »Sanftmut.«²³ Das Eintauchen in die dionysisch erlebte indigene Kultur, die auch grausame Impulse integriert, ihnen den tödlichen Stachel nimmt,²⁴ hat ihn von neurotischen Lasten der Zivilisation kuriert.

›Ethnopoetologie‹ als symbolische Sühne

Die Kolonial-Truppe des Nicolaus Federmann aus Ulm steckt – in Döblins *Amazonas*-Trilogie – während der Regenzeit monatelang im Dschungel am Flussgebiet des Orinoco fest. Dabei kommen die Soldaten halbnomadischen Stämmen wie den Otomacos nahe. Die Weißen beobachten und lernen von den »Dunklen«, begleiten sie zur »Jagd« – sehr zum Leidwesen der Geistlichen, die hier Teufelswerk wittern. »Man lernt mit dem Blasrohr schießen, man betrachtet die Bäume, hört auf die Wahrsagevögel«, eignet sich die Zeichenkunde der Indianer an, trägt »heimlich« deren »Amulette«, entwickelt eine »Anhänglichkeit

an die braunen Menschen«. ²⁵ War den Soldaten der Urwald früher unheimlich, so suchen sie nun »Vogelrufe zu erhaschen, um zu wissen, wie der Tag wird, prüfen Äste und Boden und denken und fühlen indianisch.« Sie sind »wie verzaubert von den Braunen«, schützen sich »durch Farben und Zeichen vor Gefahren«, »bemalen sich Brust und Arme und Hüften« und nur aus Angst vor den Geistlichen nicht auch das Gesicht. ²⁶

So öffnet sich moderne Dichtung exemplarisch ethnographischen Erfahrungsbereichen und bringt Imaginationen hervor, welche – jenseits moralischer Gesten von Reue oder Wiedergutmachung – die Struktur des imperialen Kolonialprojekts verkehren: Imaginationen der Hingabe, der Unterwerfung unter das Fremde. Im kurzen, bizarren Leben Arthur Rimbauds spiegelt sich das Verhältnis von radikaler, avantgardistischer Poesie und modernem Kolonialismus verdichtet, gebrochen, verkehrt wie in einem Prisma. Einer kurzen Zeitspanne sprachrevolutionärer dichterischer Praxis folgen anderthalb Jahrzehnte als Akteur von Kolonialexpeditionen in Aden und Äthiopien, die weder Macht noch ökonomischen Gewinn, vielmehr Verzweiflung, Krankheiten, eine Auflösung »in Anonymität« (Bonney) ernten. Es scheint, als habe Rimbaud die Parole seiner Poesie, sich dem Unbekannten, Fremden (auch in sich selbst) zu unterwerfen: »Je est un autre«, ²⁷ in realer Praxis zwanghaft nachgeholt, sein Leben unter die symbolische Schirmherrschaft seiner Poesie gestellt. ²⁸ Rimbaud konkretisierte jene Devise als Verwandlung des dichterischen Ich in den »Sohn des Pan« und in einen »Neger«. ²⁹ Dieser existiert nicht von Natur aus, ist keine ethnische Realie, sondern ein Produkt des transatlantischen Sklavenhandels unter Kontrolle der *Royal African Company* und begleitender Codierungs- und Trennungspraktiken der britischen Kolonialmacht. ³⁰ Im kolonialen Blick auf ihn entsteht »der Neger« als »ein Phantasiegebilde, Ort der Begegnung mit der Schattenseite und den dunklen Regionen des Unbewussten«. ³¹ Bei Rimbaud löst sich – paradigmatisch für die avantgardistische Moderne – der koloniale Blick auf »den Neger« auf und wendet sich zur »Dritten Welt« des Inneren. Mit Rimbaud spiegelt sich das poetische Ich im »Neger« als dem Inbegriff all dessen, was die weiße, koloniale Rassen-Logik auf ihn projizierte: die Schrecken und Exzesse, Abgründe und Phantasmagorien des menschlichen Trieblebens. ³²

Mit Rimbauds Dichtung schwappt die »semiotische Triebwelle« in den Raum der poetischen Sprache ³³ und bringt die gewohnte, zweckrationale, grammatikalische Ordnung der Dinge in ein dionysisches Rauschen, das auf Augenblicke vom Realitätsprinzip befreit. Darum ist die Verwandlungsgestalt »des Negers« mit dem »Sohn des Pan« zwingend verschwistert: Das Dionysische ist *das* mythische Fluidum einer Hingabe, Unterwerfung unter das Fremde in der westlichen Avantgarde-Dichtung, galt doch Dionysos mit seinem Gefolge (Pan, Demeter,

Mänaden, Nymphen usw.) als Gott der *Auflösung* von Fesseln der Ordnung, der Arbeit, der Rollen, des Ich, bereits den Griechen als der »fremde« Gott. Seither gehört die Referenz auf die dionysische Sphäre zum Standardrepertoire der »ethnopoetischen« Literatur.³⁴

Die – heute historische – avantgardistische Dichtung, mit Poe und Baudelaire in der Hochzeit des modernen Kolonialismus entstanden, wäre ohne das kolonialistisch erschlossene Fremde undenkbar: »Das Fremde wandert voraus.«³⁵ Das zeigt schon die Neubestimmung ästhetischer Erfahrung, welche eingebürgerte Grenzziehungen der Ästhetik einreißt und sich – schamanenhaft – Ekstase, Rausch und Erotik öffnet. Sie geht fortan auf den »Rauschwert« der Worte aus, auf ihren »Zauber«, an dem unser »durchanalysiertes [...] Bewußtsein seine Grenze fühlt«, die es poetisch zu überschreiten gilt.³⁶ Sie bindet fortan poetische Sensibilität an »eine körperliche Erregung«, an ein »Frösteln«, das mit »der erotischen Lust« innige Beziehungen unterhält.³⁷ Sein Konzept einer »konvulsivischen Schönheit« konkretisiert Breton mit dem Bild einer »Lokomotive [...], die man Jahre hindurch dem Delirium des Urwalds überlassen hätte«; es spreche daraus die Magie »des Sieges und der Katastrophe.«³⁸ Hier wird Bild, was man die ethnopoetische Inversion des modernen Kolonialprojekts nennen kann. Im Eingedenken dessen, dass sie ihre avantgardistische Neugeburt den (so Marx) »produktiven [...] nationalen Verbrechen« des modernen Kolonialismus verdankt,³⁹ öffnet sich die Dichtung ethnographischen Erfahrungsbereichen. Ihre Imaginationen der Hingabe, der Unterwerfung unter das Fremde, die das Projekt der kolonialen Eroberung verkehren, sind begreifbar als poetisches Komplement dessen, was Lévi-Strauss als den verborgenen Sinn moderner, struktureller Ethnographie bezeichnete: jenseits hilfloser moralischer Appelle und Gesten »symbolische Sühne« zu leisten für die Verbrechen der westlichen Kolonialmächte.⁴⁰

Das gilt nicht zuletzt für die »ekstatische« Subjektphilosophie Georges Batailles, die zugleich eine Theorie der ästhetischen Moderne ist. In paradoxaler Rede beschwört sie ein »Ich«, das erst »befreit ist, wenn es *außer sich* ist«; in kritischem Anschluss an Hegel und Nietzsche geht sie auf den Begriff einer souveränen Freiheit des Menschen aus, der die Reichweite der bürgerlichen Freiheit (der juristischen *Person*, des *homo oeconomicus*) entschieden übersteigt, indem er auf ethnologisch erschlossene Formen »archaischer« Souveränität zurückgeht, auf Rituale der Verschwendung, des Rausches, der kollektiven Ekstase, der unproduktiven Verausgabung, die gerade das organisieren, was der bürgerlichen Freiheit fehlt: die Weigerung, nützlich zu sein, die Fähigkeit, zugunsten des »souveränen Augenblicks« die Gebote der Selbsterhaltung zu übertreten.⁴¹ Wenn Bataille zufolge in der modernen Gesellschaft allein »die Kunst Erbin

der Souveränität« der archaischen Priester, Zauberer, Schamanen wird, Zeichen und Gefühl der »souveränen« als einer »allgemeinen Subjektivität« wachhält,⁴² dann nicht zuletzt deshalb, weil es der moderne Künstler/Dichter ist, der sich angesichts ethnologisch erschlossener fremder Welten entgrenzt, der »von einer fremden Gewalt übermannt« wird, dem »ein fremdes Geschehen die etablierte Ordnung der Dinge« – und des Selbstseins – aufsprengt.⁴³ Mit Bataille wird avantgardistische Dichtung ihrer »kolonialistischen« Wurzeln inne; seine Theorie ist das Resümee jenes Prozesses, worin sich Kunst/Dichtung ethnographisch ermittelte Zeichenwelten fremder indigener Kulturen zu eigen machte.⁴⁴

Man unterwirft sich den Fremdphänomenen daher auch, um sich selbst – als Mensch der Moderne – besser zu verstehen. In der »Ethnopoetologie«, an die Hans-Jürgen Heinrichs programmatisch erinnerte, geht es nicht zuletzt darum, »sich im Fremden und das Fremde in sich aufzuklären«.⁴⁵ Dazu gehören auch Texte der Ethnographie, sofern sie – wie manche Passagen Lévi-Strauss' *Tristes tropique* oder Michel Leiris' *L'Afrique fantôme* – poetischen Charakter annehmen, im Erfassen des Fremden die eigene Seele, den eigenen Körper erkunden. So entdeckt etwa Michel Leiris im äthiopischen Hochland, wie sehr sein Unbewusstes, verführt durch ödipale Triebdispositionen, noch teilte, was sein waches, aufgeklärtes Bewusstsein entschieden abgewehrt hätte: kolonialistische Klischees, rassistische Ressentiments.

Der fremde Körper als ästhetisch Erhabenes

Die alte Kaiser-Stadt Gondar war wichtigster Umschlagsplatz für den Sklavenhandel in Äthiopien.⁴⁶ Von dort strömten die Sklavenmassen über Khartum bis zum größten Sklavenmarkt in Kairo, wo adlige Herrscher aus Europa schöne »Abessinierinnen« erwarben (wie der Fürst von Pückler-Muskau 1837 seine legendäre Machbuba) und als exotische Trophäen auf Hofgesellschaften und Salons herumzeigten. Gondar ist auch Ziel der ethnologischen Forschungsexpedition, die Michel Leiris 1932 ins äthiopische Hochland führt. Das wissenschaftliche Interesse am Studium schamanistischer Besessenheitsrituale, sogenannter Zar-Kulte, die, überwiegend von Frauen ausgeübt, in Äthiopien im Schatten patriarchalischer Hochreligionen (Islam, Christentum) gediehen,⁴⁷ verschränkt sich bei Leiris rasch mit der eigentümlichen Faszination, die Emawayish, die Tochter einer alten Schamanin, auf ihn ausübt. Im Gegensatz zu den weiblichen Trophäen der Fürsten, auch zu Gauguins »goldener Blume« auf Tahiti, ist es weniger die Schönheit, die Leiris bestrickt. Sie hatte »ein schönes Gesicht, aber eine verfallene Brust«, »roch nach saurer Milch und besaß eine junge Negerin

als Sklavin«, bläuliche Tätowierungen legen sich um ihren schwarzen Hals und erscheinen ihrem Bewunderer wie Spuren »einer lange zurückliegenden Marter«.48 Sie ist von etlichen Zar-Geistern »bereits besessen«, die sie von ihrer Mutter, Malkam Ayyahou, »geerbt« hat.49 Der Paroxysmus seiner Faszination stellt sich ein, als Leiris während eines Opfer-Rituals, das dem Zar Abba Moras Worqié gilt, Emawayish in Ekstase sieht: Sie »fällt sofort in Trance. [...] Keuchend und heulend beginnt sie mit dem *gourri*. Das Kopfkreisen wechselt ab mit dem pendelnden Wiegen von hinten nach vorne«. Sie deklamiert mit der Stimme des Zar-Geistes einen Singsang, sie *wird* Abba Moras. Leiris' »Opfergabe«, einem Schaf, wird die Kehle durchschnitten und »das sprudelnde Blut« in Schalen aufgefangen, die die Schamanin »im Stehen austrinkt«.50 Leiris sieht sie »thronen [...], das Bauchfell und das Gedärm des Schafes um ihre Stirn gezogen [...] – als stolzer Helmschweif und zarter Schleier im Halbschatten spiegelnd mit einem leise bläulichen Glanz«: eine »Tiara aus Quecksilber«.51

Kein Zweifel: Emawayish erscheint hier als *erhabenes* Idol, das Schauer, ja »Grauen« auslöst, das – so Edmund Burke – »den Schrecken als untrennbaren Begleiter der Macht« einer Gottheit offenbart und damit – vom Christentum verdrängt – ein religiöses »Zittern« hervorruft.52 Leiris' Faszination des Erhabenen ist an seine besondere Position gebunden, die zwischen Gegensätzlichem die Balance hält: Einerseits ist er, insofern Ethnograph, Zaungast des rituellen Geschehens, fühlt er, »am Rande von etwas zu stehen, dessen Grund ich nie berühren werde«.53 Andererseits nimmt er daran auf intime Weise teil: Er gerät in eine »helle Ekstase des Bewusstseins, die ihn mitreißt und sowohl Zweifel des reflektierenden Verstandes als auch Grenzschutzgefühle des Ich wie Ekel und Abscheu hinwegspült«54 und ihn zu dem Geständnis bringt: »Noch nie hatte ich dermaßen empfunden, wie sehr religiös ich bin«.55 Damit erfüllen sich hier zwei wesentliche Bedingungen für die Lust am Schrecklichen, die dem Erhabenen nach Burke zugrunde liegt: eine gewisse Distanz, die »Freiheit von Gefahr« verspricht, sowie die Lust daran, »gleichsam *außer sich* gebracht« zu werden, eine Lust, die dem »Räsonnement [...] zuvorkommt und uns mit unwiderstehlicher Kraft fortreißt«.56

Leiris' Bestreben, »in die Magie einzutauchen«, sie »im lebendigen Fleische [zu] fühlen«, lässt ihn das Fest des »Stieropfers« wie eine »große Hochzeit« erleben.57 Wie für den Freund Bataille sind Religion und Erotik tiefenstrukturell verbunden: Als das »Fest« bevorsteht, scheint sich »zur gleichen Zeit wie der kirchliche Aspekt des Hauses [...] auch sein Bordellearakter deutlicher abzuzeichnen«.58

Ingenieur Brandlberger, fiktionaler Ich-Erzähler aus Robert Müllers *Tropen*, ist mit einer internationalen Kolonialexpedition im südamerikanischen Dschungel auf dem Rio Taquado unterwegs. Der psychoanalytisch versierte

Erzähler⁵⁹ stellt gleich zu Beginn die »übernatürliche seltsame Wirkung« einer geheimnisvollen Indianerin als eigentliches Ziel der Abenteurer heraus, das einen ominösen Schatz bald verblassen lässt.⁶⁰ Im Urwald von Guayana tritt Zana bei einem Stammesritual als »Tänzerin« in Erscheinung: »Daumendicke Schnüre von grünem und metallischem Glanze schnürten sich um Oberarme, Schultern und Brüste [...] phosphoreszierten wie metallische Walzen. [...] Es waren Vipern, die sich zahm um Zanas feine Knochen wanden.«⁶¹ Die tanzende Schlangenfrau erinnert an Baudelaires Gedicht *Le Serpent qui danse*, das einem indigenen Idol huldigt, das »einer Schlange« gleicht und das lyrische Ich »träumerisch auf Reisen« schickt.⁶² Der Erzähler dechiffriert Zanas Tanz als »Phallustanz«: eine oszillierende Bewegung von Zeichen der *Kastrationsdrohung* – etwa die »gelbe tätowierte Siehel« auf ihrem Bauch, »das aufgerissene Maul einer jappenden Katze« darstellend, oder »kunstvolle« Trennungslinien⁶³ – und imaginativen *Phallus-Signifikanten*, die von jener Drohung »erlösen«: der »metallische Glanz« des Körpers, die betont »glatte Haut«, die »prall geschwellten« Glieder »ohne einen Faden Fett«.⁶⁴ Was vormals »Fetisch«, »weiblicher Phallus« war, fächert sich auf in differentielle Bildwerte des Phallischen, wird semiotische Struktur. Im Zusammenspiel von Kastrations- und phallischen Zeichen entsteht genau jene Spannung von Lust und Schrecken, die Burke als Grundlage des Erhabenen erkannte. Zanas »fremder« Körper transformiert sich in ein »menschliches Ornament«, in einen *erhabenen* erotischen Zeichenkörper, der das traditionelle Phallus-Symbol der Schlange aufhebt.⁶⁵

Im Bann masochistischer Triebmythen

Als Brandlberger den »übernatürlichen« Reiz von Zana beschreibt, erwähnt er die »kräftigen Fingerspitzen, die mitleidlos in die Wunden von Männern greifen mochten«.⁶⁶ Auch Zanas Krallen verweisen auf ein Gedicht von Baudelaire: Nachdem sich die Geliebte des lyrischen Ichs (aus *Bénédiction*) fremden Lüsten hingab, »leg ich ihm meine zarte und starke Hand auf; und meine Nägel, den Krallen der Harpyien gleich, werden zu seinem Herzen sich einen Weg zu graben wissen«.⁶⁷ Baudelaires Dichtung ist von Bildern bevölkert, welche Grausamkeit und Kälte mit Sensibilität unheimlich verknüpfen und ein Lustobjekt zu einem mythologisch schillernden Faszinosum erheben. Nicht das Bild einer »bösen«, »phallischen« Frau ist anziehend, vielmehr ein Spiel von Schwingungen und Überblendungen, worin ein empfindsames Wesen, dessen Urbild die »orale Mutter« ist, sich in ein laszives, triebhaftes und/oder in ein strafendes, strenges Wesen verwandelt.⁶⁸ Dies ästhetische Spiel schlägt den Masochisten in Bann, indem es dem Begehren »durch Leiden [...] eine Art von seelischer Süße« zusetzt.⁶⁹

Das ethnopoetische Projekt der *Inversion* der modernen Kolonialisierung (Hingabe an das Fremde) verschränkt sich mit der ödipal verwurzelten Triebdynamik des Masochismus: Zana und Emawayish sind exotisch erhabene Wesen, die den Europäern ethnologisch eine fremde Welt erschließen, und besetzen zugleich eine zentrale Position im symbolischen System masochistischer Triebphantasien. Zana ruft in Brandlberger ein »grenzenloses« Verlangen hervor, eine »Mischung aus Lust und Qual«.70 Ihre lustvolle Unterwerfung unter gewalttätige Machtfiguren71 stachelt masochistische Phantasie unwiderstehlich an, indem sie Spiegelbilder für deren Impulse liefert. Außerdem ist die Figur des *Dritten* Wesenselement des masochistischen Symbolsystems – sei es in Gestalt des anonymen Anderen, der heimlicher Komplize des »hetärischen« Angstbildes der Begehrten ist, sei es in Gestalt des sadistischen Anderen, der insgeheim mit ihrem »ödipalen«, strafenden Schreckbild verbunden ist.72

Für Leiris entsprach Emawayish seinem (triebmythisch vielsagenden) »doppelten Ideal der Lucretia und der Judith«.73 Nicht nur bannt er sie in Bildern des ästhetisch Erhabenen; ihre Faszinationskraft geht auch darauf zurück, dass sie von unfassbaren Zar-Geistern besessen ist, die sie zu ihrem »Pferd« machen, »als eine Beute gekennzeichnet« haben, der sie Böses antun können.74 Als Leiris einmal gegen einen Zar-Geist besonders »aufgebracht« ist, führt das zu einer plötzlichen erotischen Nähe zu Emawayish.75 Der »sadistische Andere«, der masochistische Phantasien in Wallung bringt, verdichtet sich in einem gewalttätigen Ex-Gatten, der Emawayish, wie es heißt, mit einem »geladenen Revolver« erschießen wollte. Ihr empfindsames Gesicht »verfinstert« sich zuweilen im Schatten solcher Bedrohung, was Leiris bewusst empört, unterschwellig anzieht.76

Peinliche Selbsterkenntnisse in der Fremde

Leiris' ethnopoetisches Bestreben, in das schamanistische Opfer-Ritual »einzutauchen«, wird triebdynamisch genährt durch ein subtiles libidinöses Band, das ihn mit Emawayish verbindet. Durch die Hingabe an Fremdes erfährt er – wie Conrads Mr. Kurtz, wie Müllers Brandlberger – Dinge über sich selbst, die er, obgleich psychoanalytisch gebildet, sonst nie gewusst, von denen er sich nicht hätte träumen lassen. Gegen Ende der Reise muss er sich eingestehen, dass ihr ein unbewusstes Motiv zugrunde lag: durch »das Trugbild der »farbigen Frau« [...] das ich mir als Gegenbild zu all dem entworfen habe, was bei der »zivilisierten« Frau meine Phobien auszulösen vermag«,77 seinen masochistischen Zwangsneurosen zu entkommen. Deren Symptome: der »Beischlaf als [...] »tragische Angelegenheit«, die latente Angst, als »impotent« dazustehen, wurden in

Gondar nicht behoben, sondern bestätigt. Sie verhinderten gerade eine erotische Beziehung zu Emawayish.⁷⁸

Leiris gewinnt im äthiopischen Hochland zwar peinliche, aber heilsame Selbsterkenntnisse. So nimmt er den wahnhaften Charakter der Ängste um seine Männlichkeit, um »sein Prestige« wahr, und er sieht ein, dass seine Symptome eine »radikale Umkehr« notwendig machen, »dergestalt, daß er z.B. in einer Frau nur noch *diese* bestimmte Frau zu erkennen« vermag, »anstatt sie zu einem Instrument zu reduzieren, an dem er seine Versuche hätte anstellen oder sich bewähren können.«⁷⁹ Zum andern lässt Leiris sich einmal »wegen einer Lapalie« zu einem wütenden Angriff gegen einen farbigen Arbeiter hinreißen, der, wie sein Boy lachend erzählt, »wegen der imposanten Entwicklung seines männlichen Organs berühmt war«, – eine »Regung puritanischer Wut«, die »von einem der schlimmsten Rassenvorurteile« infiziert war, welche die Schwarzen »in gefährliche sexuelle Rivalen verwandelt.«⁸⁰ Das Bewusstsein des modernen Projektionscharakters der exotistischen Illusionen – von der berausenden schwarzen Megäre, in deren »Tiefen«, wie Baudelaire sang, »das glühende Afrika« lebt,⁸¹ bis hin zum wilden phallischen Monster – schützt nicht davor, dass einem die Dämonen des Unbewussten ein Bein stellen.

Ethnopoetische Hingabe oder ›Identifizierung‹ mit dem Fremden?

Wenn Leiris zuweilen von »Bitterkeit, Ressentiment gegen die Ethnographie«, ihre »unmenschliche Haltung des Beobachters«, übermannt wird,⁸² ist er der Gefahr einer kompensatorischen *Identifizierung* mit dem Fremden, die der westlich-modernen Esoterik zugrunde liegt, zwar nahe, hält sie aber durch Selbstreflexion auf Distanz. Eine Identifizierung mit fremden Kulturen käme für Lévi-Strauss ebenso wenig in Frage wie eine »poetische« Selbstentblößung à la Leiris.⁸³ Doch für Lévi-Strauss besteht zwischen Hingabe, Sympathie für indigene Gesellschaften und wissenschaftlicher Distanz kein nennenswerter Widerspruch.⁸⁴ Er erwägt »strukturelle Affinität« zwischen seinem Denken, Fühlen und den Gegenständen ethnographischer Forschung.⁸⁵ Das lässt stellenweise eine materialgetränkte Ethnopoese aufblühen. Im halbwüsten Buschland des Mato Grosso teilte Lévi-Strauss monatelang das armselige Leben der halbnomadischen Nambikwara, die Rousseaus »Elementarzustand« der Gesellschaft nahekommen, der indes kein Naturzustand ist.⁸⁶ »In der dunklen Savanne leuchten die Lagerfeuer. [...] Aluf der nackten Erde liegend, [...] halten sich die Gatten eng umschlungen: sie sind sich gegenseitig Stütze, Trost und die einzige Hilfe im Kampf gegen die täglichen Schwierigkeiten und die grüblerische Melancholie,

die von Zeit zu Zeit die Nambikwara-Seele ergreift. [...] Doch dieses Elend ist von Flüstern und Lachen erfüllt. Die Paare umarmen sich, als überfiele sie Sehnsucht nach einer verlorenen Einheit; sie unterbrechen ihre Liebkosungen nicht, wenn der Fremde vorübergeht. Von ihnen allen geht eine große Freundlichkeit aus, eine tiefe Sorglosigkeit, eine naive und animalische Zufriedenheit und [...] der rührendste und wahrhaftigste Ausdruck menschlicher Zärtlichkeit.«⁸⁷

Bei aller zärtlichen Empathie gerät der Ethnograph jedoch nie in Versuchung, sich mit Elementen des Fremden zu identifizieren: *Er* bleibt »der Fremde«, der gerührt durch das Lager der flüsternden Leiber geht. Der Gefahr, Attribute einer fremden Kultur als kompensatorische Maske zu missbrauchen,⁸⁸ ist er von vornherein enthoben. Auf der anderen Seite gerät die intime Teilnahme, Hingabe an fremde Kulturen nicht in Widerspruch zu ihrer wissenschaftlichen Erforschung, da diese hier in besonderer Weise der Hingabe entgegenkommt. Denn sie steigt vom hohen Ross eines »falschen Evolutionismus« herab,⁸⁹ für den indigene Kulturen unterentwickelte Stufen der modernen Gegenwart sind; und sie konzentriert sich auf die *immanente Logik* der mythischen und rituellen Systeme. Die Methode der »strukturalen« Ethnographie schließt aus, »daß wir den mythischen Funktionen [...] keine Bedeutung unterschieben, die [...] außerhalb des Mythos gesucht werden« müsste, »auf einer Ebene, welche die des Mythos transzendiert«. Ihr geht es angesichts eines Mythologems vielmehr darum, dessen »relative Bedeutung herauszuarbeiten«, das heißt »eine Bedeutung der *Stellung*« des Mythologems innerhalb der Gesamtstruktur.⁹⁰ In der ethnographischen Rekonstruktionsarbeit entstehen somit souveräne Zeichenwelten des Fremden, welche von der anmaßenden Geschichtsphilosophie der Aufklärung ebenso weit entfernt sind wie von der esoterischen Indienstnahme des Fremden, dessen »spirituelle« Elemente den zivilisierten Aussteiger maskieren, innere Leere kompensieren sollen. Strukturalistisches Denken bricht mit den westlichen Traditionen metaphysischen Denkens;⁹¹ und öffnet sich damit in gewissem Maße poetischer Empathie. Diese erstreckt sich auch auf die Trauer darüber, es als Ethnograph mit sterbenden Gesellschaften zu tun zu haben, deren Naturgrundlagen zerstört sind. »Nie wieder werden uns die Reisen, Zaubertruhen voll traumhafter Versprechen, ihre Schätze unberührt enthüllen. Eine wuchernde, überreizte Zivilisation stört für immer die Stille der Meere. Eine Gärung von zweifelhaftem Geruch verdirbt die Düfte der Tropen und die Frische der Lebewesen, tötet unsere Wünsche und verurteilt uns dazu, halb verfaulte Erinnerungen zu sammeln.«⁹²

Scheinbare ethnische Unterwerfung unter das Fremde

Müllers *Tropen* treibt die Inversion des Kolonialprojekts auf die Spitze. Der durch die Kolonialisierung ausgelöste »Kampf der Rassen« sei »entschieden« – zugunsten der »Wilden«.⁹³ Die weißen Eroberer setzen der »eigenen Rasse den Fuß auf den Nacken«, müssen die »überlegene Bildung dieser Wilden« anerkennen; sie ergreift »Ekel« vor ihrer »weißen Haut« und die Scham »daß einem die eigene Rasse [...] unbequem« und minderwertig wird. Ingenieur Brandlberger hat »das Selbstgefühl meiner Kultur« in dem Indianerdorf »verlassen«.⁹⁴ Die Überlegenheit der indigenen Kultur liege vor allem darin, dass sie – etwa bei Initiationsritualen – Grausamkeit zum Objekt der Gelehrsamkeit, der Lust und sozialen Distinktion macht, anstatt wie die bürgerliche Kultur destruktive Triebwünsche durch eine »Überproduktion von Zärtlichkeit« zu verdrängen. Statt als Subjekt erscheinen die Weißen primär als Objekt »ethnologischer Methoden«, des wissenschaftlichen »Forschungsdrangs« der Eingeborenen.⁹⁵

Solch eine »Hingabe an fremde Größe« scheint an Radikalität kaum überbietbar. Allerdings bringt Brandlberger hier »den Weltgeist« ins Spiel,⁹⁶ was die ethnische Unterwerfung der Weißen in einen geschichtsphilosophischen und -operativen Kontext stellt, der die Inversion dialektisch aufhebt. Denn »überlegen« ist die Eingeborenenkultur (inklusive eines patriarchalisch-modernen Projektionsgehalts), insofern sie als *Rohstoff* zur geschichtlichen Produktion eines »neuen Typus« Mensch dient, den der brutale Anführer Slim prototypisch in einem Buch, »eine verdammt metaphysische Geschichte«, proklamieren will.⁹⁷ Der Neue Mensch ist »gleichsam ein »neuer Wilder«, der sich der »Verzweigung« des Menschen in der westlichen Moderne entgegenstellt, ihren latenten »Hunger nach Brutalität« stillt; ist eigentlich gar kein Wilder, ohne bestimmte Rasse, da alle Rassen enthaltend; ist der moderne Mensch ohne Sehnsucht, ohne Exotismus, ohne Gewissen, ist ein neusachlich gepanzerter Menschentyp.⁹⁸ Damit erweist sich die herausfordernd proklamierte ethnische Unterwerfung der weißen Eroberer als falscher Schein, erzeugt von einer operativen Ästhetik, ganz im antibürgerlichen Geist und Gestus der historischen Avantgarden.

»Schamanistische« Poetik der Avantgarde

In Trance und Fieber vor einer Indianerhütte liegend, setzt Brandlberger zu einer schamanistischen Seelen-Reise an, die ihn »über das All hinweg« fliegen, »das ganze Firmament« durchrauschen lässt. In Trance und Ekstase verdoppelt sich Brandlbergers Psyche in »zwei Tiefen der Seele, Traum und Untraum,

verschiebbar.⁹⁹ Solch eine Verdoppelung der Seele in eine »Vitalseele« und eine »Freiseele«, wobei jene mit dem organischen Körper unauflöslich zusammenhängt, die andere den Körper verlässt, auf Reisen geht, wenn Menschen in Traum, Trance, Ekstase *außer sich* geraten, gehört zur Kernstruktur schamanistischer Mythen, wie sie für (etwa tungusische) Kulturen der Hirten- und Jägernomaden charakteristisch sind.¹⁰⁰ Ziel der schamanistischen Praktiken ist es, »Vermittlungsfunktionen zwischen Diesseits und Jenseits, Menschen und Geistmächten, Leben und Toten (Ahnen)« wahrzunehmen, Natur- und Ahnengeister »zu versöhnen« oder »Beschwichtigungsrituale« zu ermöglichen.¹⁰¹

Um sich selbst, ihr eigenes Tun zu verstehen, greift Döblins Dichtung auf das mythische Dispositiv einer schamanistischen Seelen-Reise zurück, weshalb man sie zu Recht als »Schamanenpoesie« bezeichnet hat.¹⁰² Statt zweckrationale Handlung eines bewussten Ich, das persönliche Gefühle usw. mitteilte, ist das poetische Tun hier depersonalisierender Rausch und Ekstase: Man »tritt im Moment, wo man [...] schreibt, in eine *ganz andere Welt*«,¹⁰³ reist »bei verschlossenen Türen« im »Meer« der Zeichen. Ich »fuhr aus und war in meinem Element, reiste und machte Entdeckungen, und erst nach Monaten kehrte ich von solch großer Fahrt heim, gesättigt, und konnte wieder Land betreten.«¹⁰⁴ Das Land: die gewohnte Ordnung der Dinge und persönlicher Identität, in der Döblin (qua Arzt, Familienvater) »der Dichter meines Namens [...] eigentlich gar nicht bekannt« ist.¹⁰⁵ Die epische Ausfahrt folgt einem semiotischen Begehren, »zu fliegen, sich zu *verwandeln*. Es genügt nicht, diese einzelne Gestalt zu haben, dieser einzelne Mensch zu sein.«¹⁰⁶ Die Reise beginnt freilich nicht im Urwald, sondern z.B. in der Pariser Bibliothèque National, wo er »auf Atlanten« stößt, die er »schon immer liebte, [...] und dann gab es herrliche bebilderte Ethnographien«, Reiseberichte, Historienbücher, Gerichtsprotokolle usw. In diesem Ozean von Zeichen »ließ ich mich los. Ich plantschte in Fakten. Ich war verliebt, begeistert von diesen Akten und Berichten.«¹⁰⁷ Versunken, verzaubert im Gewoge der Zeichen, bekommt der Schamanen-Dichter Einblicke in fremde Physiognomien ferner Kontinente und Zeiten, die dem bewussten Ich weitgehend unverständlich bleiben, es überholen, beschämt zurücklassen.¹⁰⁸

Wie kein anderer Autor der deutschen Moderne hat Döblin die literarische Unterwerfung unter das Fremde, mithin die ethnopoetische Inversion der modernen Kolonialisierung erzähltechnisch umgesetzt. Der Erzähler zerstreut sich in eine Vielfalt von Erzählstimmen, die, miteinander verflochten, zwischen verschiedenen Kulturen navigieren, jeweils in deren jeweilige Perspektive eintauchen und sich virtuos miteinander abwechseln.¹⁰⁹

Kalte, heiße und explosive Kulturen - ein Exkurs

Die ersten, die in Döblins Roman spanische Conquistadores zu Gesicht bekommen, sind gentilgesellschaftlich organisierte Jäger und Fischer, in Pfahlhütten am Ufer lebend, mit totemistischer Religion. Sie sind bestrebt, die »weißen Dämonen« durch Opfer oder Beschwörungen zu besänftigen, sie durch Rituale zu einem Dialog, zu einer semiotischen Kommunikation zu verführen, also etwa »ihnen durch Zeichen klarzumachen, daß man zu ihrem Abschied tanzen und Geschenke bringen werde«. ¹¹⁰ Sie wenden dieselben »verführerischen« Zeichenpraktiken an, die sie aus dem Umgang mit Natur- und Ahnengeistern gewohnt sind; Zeichenpraktiken, die im Interesse der Gewaltvermeidung kritische Situationen wenn nicht lösen, so zumindest *in der Schweben* halten und darauf ausgehen, einen gestörten Gleichgewichtszustand – im Verhältnis zu Naturkräften, zu den Ahnen – wiederherzustellen.

Statt auf einem subjektiven Bemächtigungswillen, ¹¹¹ beruhen magische Zeichenpraktiken auf dem Grundgefühl einer universellen, energetischen »Sympathie« des Lebendigen in Raum und Zeit, eines lebendigen Ganzen, worin alles mit allem kommuniziert. ¹¹² Als die Ethnographengruppe um Lévi-Strauss ein Dorf der Bororo-Indianer im mittleren Mato Grosso erreicht, wird sie von nackten Männern »unter schallendem Gelächter« begrüßt. Die Ankömmlinge hatten einen *iraca*, eine Art Dachs, erlegt. Als es dämmt, stimmen die Männer einen rituellen Gesang an, begleitet von Kürbissasseln. »Wir hatten unser Wild mitgebracht, und nun mußte, bevor es gegessen werden konnte, mit Hilfe eines komplizierten Rituals der Geist des Tieres besänftigt und die Jagd geweiht werden.« ¹¹³ Im Gegensatz zum modernen, projektiven Klischee vom »Einklang des Wilden mit der Natur«, ist die Logik des wilden Denkens von *Disharmonie zwischen Natur und Kultur* beherrscht: Jede »praktische Aktion« der Naturaneignung gilt als unheimliche »Einnischung in die physische Welt« mit »zentrifugalen« Gefährdungseffekten, was nach Kompensation verlangt – etwa nach einem Besänftigungsritual, das die Naturmächte dazu verführen will, »eine Beziehung herzustellen«. ¹¹⁴ Dies beharrliche Streben nach Balance, Gleichgewicht, Dialog zwischen Natur und Kultur, zwischen sozialen Gruppen, Mann und Frau, ist wesentliches Strukturelement des – nach Lévi-Strauss' Terminologie – *kalten* Kulturtyps.

Darin dominiert das Konzept der zyklischen – im Gegensatz zur linearen – Zeit. Der Indianer Checho (aus Müllers *Tropen*), »ein junger Gott«, ist »ganz in Rhythmus getaucht, [...] eine präzise Taktmaschine«; der »Rhythmus« erscheint Brandlberger als »das Wesen all jener Kulturen, die der unsern entgegengesetzt sind«. ¹¹⁵ Er verweist auf die *zyklische* Zeitform, die ja niemals gleichförmig,

homogen, sondern in rhythmischen Strukturen, *anisotrop* abläuft. Umgekehrt erklären sich bei Müller »Tropenkoller« und »Langeweile« der Weißen aus deren Fixierung auf die *lineare Zeit*, die in der Moderne als Ökonomie der Zeit zur Basis der Kapital-Verwertung avanciert und den modernen Eroberern in Fleisch und Blut übergegangen ist. Dagegen haben die Urwald-Jäger »die Zeit und die Entwicklung noch nicht entdeckt«, sind daher »den Urgründen [...] näher«. ¹¹⁶

Kalte Kulturen »stehen zwar auch innerhalb der Geschichte, versuchen aber, von ihr unberührt zu bleiben«. ¹¹⁷ Sie entwickeln Widerstand gegen geschichtliche Dynamik. Dies erfuhren die Expeditionsteilnehmer um Lévi-Strauss beinahe am eigenen Leib, als sie im amazonischen Urwald auf der Suche nach einem Dorf der Tupi-Kawabib waren. Der Eingeborenenführer muss sich auf dem Urwald-Pfad von Zeit zu Zeit bücken, um »mit bebender Geste ein Blatt aufzuheben«, worunter ein giftgetränkter »lanzenförmiger Bambussplitter« verborgen ist, »dazu bestimmt, in den Fuß des Feindes zu dringen«. Man will das »Dorf schützen« vor entwicklungsdynamischen heißen Kulturen, die ein »gieriges Bedürfnis nach Veränderung« antreibt. ¹¹⁸ In Döblins *Amazonas*-Epos stellt der Gouverneur Quesada resigniert fest: »Die Wilden müssen wir packen, aber sie wissen, wie sich verstecken. Sie verlassen sich auf Dornen und Gestrüpp; der Wald sei »zugeschlossen«. ¹¹⁹

Komplexe soziale Strukturen, die Gegenseitigkeit, Macht- und Güterverteilung regeln, sind notwendig, um eine Gesellschaft nicht »heiß« werden zu lassen. Lévi-Strauss analysierte sie am Beispiel der Bororo-Indianer. In ihrer Dorfstruktur spiegelt sich zunächst das matrilineare und matrilokale Sozialsystem: Ein geräumiges Männerhaus, das die Frauen nicht betreten dürfen, umringt von einem Kreis von Hütten, die Eigentum der Frauen und Wohnsitz der Clans in weiblicher Linie sind. ¹²⁰ Darüber legt sich die Aufteilung des Dorfvolks in zwei exogame Territorialgruppen (*Cera* und *Tugaré* genannt): Der Einzelne gehört »stets derselben Hälfte an wie seine Mutter« und darf »nur ein Mitglied der anderen Hälfte heiraten«. ¹²¹ Diese Aufteilung betrifft nicht nur Heiratsregeln, sondern alle Aspekte des sozialen Lebens: Stirbt ein *Cera*, organisieren die *Tugaré* die Bestattung usw. Die Teilung in zwei Territorialgruppen stellt ein kooperatives, partnerschaftliches *Gegengewicht* zur Neigung der Clans dar, eine *Hierarchie* auszubilden, sich in – jeweils endogame – »drei Ränge« zu teilen. ¹²² Damit nicht genug: Die wochenlangen Bestattungszeremonien, zu denen eine rituelle Kollektiv-Jagd, kultische Gesänge, Tänze, pantomimische Prozessionen gehören, sind Sache der Männer, während die Frauen »von den heiligsten Riten ausgeschlossen«, »Zuschauerinnen« auf der Schwelle ihrer Hütten sind. Das soll »das Vorrecht« ausgleichen, das die Frauen »im Hinblick auf den Zivilstand und den Wohnsitz genießen«. ¹²³ Sie verkörpern das Publikum der Lebenden, die

Männer die Gemeinschaft der Toten. Das vermeintlich »primitive« Indianerdorf bildet einen »metaphysischen Reigen« (Lévi-Strauss) von Strukturen aus, um Tendenzen zur sozialen Hierarchiebildung, zur Vorherrschaft eines Geschlechts zu kompensieren.

Im amazonischen Urwald verbreitet sich die Botschaft von der weißen Invasion bei Döblin durch versprengte Flüchtlingsgruppen der Inka. Der Inka-Offizier Cuzumarra erzählt den Urwald-Indianern von Cuzco, der sozialen Organisation des Inka-Reiches, die sowohl agrarkommunistische Elemente als auch Sklaverei einschließt, vom andinischen Gottkönig, dessen mythischer Ursprung »die Sonne«, der »allgewaltige Vatergott« darstellt und dessen letzter Huayna Capac hieß.¹²⁴ Der Häuptling des nomadischen Jägerstammes ist erschrocken, dass der Inka-Offizier sich nicht fürchtet, »den Namen eures toten ersten Häuptlings zu nennen«.¹²⁵ Doch die Magie der Namen kennen die Inka nicht. Sie versuchen gleichsam didaktisch, ihre Erfahrungsperspektive mit derjenigen der Urwald-Jäger zu verschränken. So erklären sie ihnen, dass deren Kulturtechniken, Zeichenpraxen gegenüber den Weißen nichts nutzen. »Die bösen Geister sind gekommen. [...] Sprecht nicht mit ihnen, laßt euch nicht mit ihnen ein, besänftigt sie nicht, bringt ihnen keine Gaben. Es ist alles umsonst. [...] Sie wollen euch zu Sklaven machen, sie selbst wollen alles haben«.¹²⁶

Präkolumbianische Hochkulturen wie die Inka oder die Chibcha am Río Magdalena sind »heiße« patriarchalische Kulturen mit starkem sozialem Gefälle. Doch sind sie ihrem Ursprung aus den kalten Kulturen, die »Geschichte« einfrieren, wesentlich näher als die europäischen Kolonialmächte. Das zeigt sich bei den Azteken, dem Paradigma einer »heißen« Kultur unter den präkolumbianischen Völkern: »In knapp 200 Jahren, etwa ab 1300 bis 1500, hatten sich die Azteken aus einer Sammler- und Järgesellschaft zu einem weite Teile Mesoamerikas beherrschenden Staatsgebilde entwickelt«.¹²⁷ In kurzer Zeit verwandeln sich aus dem Norden – dem legendären Aztlán – eingewanderte nomadische Jägerstämme in eine sesshafte Agrargesellschaft, deren Motor die kriegerische Unterwerfung anderer Völker und die von ihnen erpressten Tributeleistungen darstellt. Sprunghaft steigt das soziale Gefälle – von adligen Krieger- und Priesterkassen über Kaufleute, Bauern, Handwerker bis zu den Sklaven (meist Kriegsgefangenen), mit denen bei den blutigen Opferfesten die Sonne »ernährt« wurde.¹²⁸ Die Azteken fühlten sich »ständig vom Chaos bedroht« und die kosmologische Blut-Religion »war ein gigantischer Versuch, Ordnung in die Welt zu bringen«.¹²⁹ Gleichwohl ist den Azteken das mythische Land der Vorfahren, Aztlán, unterschwellig noch gegenwärtig, wie eine Legende verdeutlicht:¹³⁰ Der Herrscher sendet Boten nach Aztlán, der Heimat von Coatlicue, der Mutter des aztekischen Hauptgottes Huitzilopochtli. Dort gäbe es keinen Tod. Ein behänder Greis führt die azteki-

schen Zauberer, die jedoch mit ihren schweren Körpern im Sand versinken. Die Muttergöttin »starrte vor Schmutz, denn noch immer trug sie Trauer um ihren Sohn«. Der Mythos stellt »die hochentwickelte ›heiße‹ Kriegergesellschaft mit ihrer Hierarchie und die ›kalte‹ Jäger- und Fischergesellschaft von Aztlán« einander gegenüber. »Die Boten machen den umgekehrten Weg ihrer Ahnen. Sie gehen in der Geschichte zurück zum Ursprung, wo auch Coatlicue, die Mutter ist«. Die schweren Körper der Zauberer sind »Metapher« für die Last der Geschichte.¹³¹ Wenn Aztlán als *Land ohne Tod* erscheint, so nicht, weil es ein märchenhaftes Paradies wäre, sondern Chiffre für eine kalte Kultur, die sich selbst gleichbleibt, der eine »stationäre Geschichte« innewohnt, und die nicht »altern und sterben« muss.¹³² Der Sonnen- und Kriegsgott Huitzilopochtli führte die Azteken nicht nur von Aztlán nach Süden zum Texcoco-See (im mexikanischen Hochtal), sondern zugleich ins Feld der *kumulativen Geschichte*, die »die Azteken [...] als Zwang erlebten. Huitzilopochtli zwang sie zur Geschichte. Wäre die Gottheit nicht gewesen, hätten sie glücklich als Jäger und Sammler weitergelebt.«¹³³ Deshalb wurde – so Erdheims These – »die Zerstörung der Erinnerung« an das Land von Aztlán institutionalisiert,¹³⁴ das ferne Leben der Jäger-Nomaden »unbewußt gemacht« und durch Phantasmen – blutgierige Götter, kosmologischer Blut-Mythos, ›Aztlán‹ als märchenhafter Ort – überblendet.¹³⁵

Wenn aber die hierarchischen Agrargesellschaften der Inka, Chibcha, Azteken als ›heiße‹ Kulturen mit geschichtlicher Dynamik aufzufassen sind, wie ist dann die westeuropäische Zivilisation zu begreifen, die jene Kulturen unterwirft, zerstört, ›kolonialisiert‹? Die Antwort gibt Döblins Dichtung. Sie entfaltet ein leitmotivisch auftauchendes und variiertes Raum-Bild der modernen Kolonialisierung: Europa ist ein »Menschenvulkan«, der Männer »aus Eisen« auswirft. Die harten Konquistadoren »waren Steine, die aus einem Feuerberg spritzten [...] Wie ein Ätzstab die Haut verbrennt und das Blut zum Gerinnen bringt, so tauchten sie in das friedliche Land ein.«¹³⁶ Das zerstörerische, gierige Eindringen folgt einer gesellschaftlichen Verwandlungs- und Vernichtungsdynamik: »Der Vulkan Europa hatte begonnen, seine Menschen auszuwerfen. [...] Sie waren auf der Suche nach Gold [...]. Was sie wollten war: sterben oder verwandelt werden.« Marionetten ihres eigenen selbstzerstörerischen Drangs: »Lang und grausig war der Weg, den die Weißen gehen mußten, um sich zu vernichten und zu verlieren.«¹³⁷ In einer epidemischen Variante: Die Europäer hatte »eine tiefe Unruhe befallen. Sie mußten über die ganze Erde ausschwärmen. [...] Es trieb sie und trieb sie. Sie wußten nicht, wie es nennen, [...] wir müssen Gold suchen [...]. Aber sie jagte es nur, die Erde zu suchen [...], um sich zu vernichten und zu verlieren.«¹³⁸

Die poetische Bild-Matrix gibt zu verstehen: die frühkapitalistische Kultur der europäischen Kolonialmächte ist nicht nur *heiß*, also veränderungs- und

verwandlungsgierig, sondern gleichsam *ultimativ* heiß oder *explosiv*, eine planetarische Explosion anonymer, sachlicher Gewalten auslösend, womit sie, »in der Geschichte einmalig«, eine »auf die ganze Welt« ausgreifende »heiße« Kultur ist.¹³⁹ Sie »explodiert« unabhängig von Willen und Bewusstsein der Akteure. Wenn es heißt: »Die Schar des Nicolaus Federmann [...] wollte dasselbe wie die andern: eine Fahrt in den seligen Untergang«, bedeutet »Wille« – dem Begriff Schopenhauers nicht unähnlich – ein unbewusstes Verlangen nach Grenzüberschreitung, Zerstörung, Tod, das der Jagd nach »Gold und Sklaven« zugrunde liegt.¹⁴⁰

Ob in kalten, heißen oder explosiven Kulturen – stets macht sich ein »Mischungsverhältnis«, ein »Mit- und Gegeneinanderwirken« der erotischen und destruktiven Triebe geltend, deren Gegensatz die menschliche Triebnatur bestimmt.¹⁴¹ In kalten Kulturen werden die Menschen ihrer zerstörerischen Triebkräfte erschrocken inne und versuchen, das daraus entspringende Schuldgefühl durch kompensatorische Zeichenpraktiken (Beschwörung, Opfer usw.) zu beschwichtigen. Während dort im Zusammenspiel der menschlichen Triebe die erotischen die Oberhand gewinnen, ist es bei heißen, gar explosiven Kulturen umgekehrt: Hier treten die libidinösen Energien, welche Zusammenhänge aufspüren und herstellen (Neugier, Erfindungen, Kooperationen usw.), in den Dienst von Naturausbeutung, kriegerischer Eroberung, sozialer Herrschaft, mithin von gewaltsamen Praktiken, die wie das moderne Kolonialprojekt unbewusst durch destruktive Triebenergien – in der Fremde hemmungslos entfaltet – gesteuert werden. Dabei wirkt das Christentum mit den Mythen der Inkarnation, des stellvertretenden Opfer Christi insofern entlastend, als es von Schuldgefühlen bei der Zerstörung von Natur und fremder, »heidnischer« Kulturen von vornherein befreit. Mit der kolonialistischen Expansion hat die westliche Zivilisation die für heiße Kulturen tödliche Isolationsgefahr¹⁴² bewältigt und sich in eine planetarisch explosive Kultur verwandelt.

Ambiguitätstoleranz als kultureller Maßstab

Als sie erstmals europäische Invasoren zu Gesicht bekommen, ziehen bei Döblin die indigenen Jäger und Fischer *mögliche Bedeutungen* der Eindringlinge in Betracht: »die Unheimlichen«, »unbekannte Geister«, die »weißen Dämonen«, womöglich »weiße Tiger«, oder »vielleicht Abgeschiedene, da ihre Haut ohne Farbe war, vielleicht fremde große Meeresfische«.¹⁴³ Umgekehrt steht für die Weißen die Bedeutung der Ureinwohner von vornherein fest: Es sind kannibalistische »Untiere, seht sie nur an, wie sie sich bemalen. Mit jedem, den wir töten, gewinnen wir eine Gnade«. Sogar als »der Zauberarzt« des Dorfes die Ankömmlinge von

einer Vergiftung heilt, bleibt das Klischee unerschütterlich: Die Wilden kurierten nur, »um uns zu fressen«.¹⁴⁴ Aus den exotistischen Trivialmythen spricht eine starke Ambiguitätsintoleranz der Weißen: die Indigenen *sind* kannibalistische Untiere, Monster, die sich nur als Assimilierte, im Ausnahmefall gezähmter und getaufter Ureinwohner, in »gute Wilde« verwandeln können. Hier zeigt sich, dass »die Vermeidung von Zweideutigkeit und Zögerlichkeit [...] geradezu eine Voraussetzung für den Erfolg des Kapitalismus« ist, dass »Ambivalenzfurcht und Kapitalismus« struktural zusammenhängen.¹⁴⁵ Auf der anderen Seite eignet den Gentilgesellschaften der »kalten« Kulturen eine ausgeprägte »Ambiguitätstoleranz«, mithin die Fähigkeit, »widersprüchliche Emotionen« auszuhalten – was als »Parameter« von Kultur gelten kann.¹⁴⁶

Das untermauert die Ethnographie. Die komplexen Sozialstrukturen der erwähnten Bororo-Indianer schließen erstaunliche Mehrdeutigkeit ein: Jedes Stammesmitglied ist gleichzeitig Teil eines matrilinearen Clans, einer Rangstufe innerhalb des Clans, einer exogamen Territorialgruppe (Cera oder Tugaré), symbolisches Element der Gemeinschaft der Toten (als Teil der männlichen Bruderschaft), der Gemeinschaft der Lebenden (als Frau). Der Ethnologe kann fremde Kulturen nur verstehen, wenn er sich deren Ambiguitätstoleranz zu eigen macht. Seine Begriffe müssen elastisch sein, was nicht zuletzt für die typologische Unterscheidung »kalter«, »heißer« und – wie sich im Blick auf Döblins Bildersprache ergänzen lässt – »explosiver« Kulturen gilt: Es sind Grenzbegriffe, idealtypische Modelle, die empirisch fast niemals »rein«, sondern in bestimmten Mischverhältnissen vorkommen. Im südlichen Mato Grosso traf die Expeditionsgruppe um Lévi-Strauss auf eine Gesellschaft kriegerischer Jäger und Gartenbauer, die nahezu sämtliche ambiguitätsintolerante Exotismen Lügen straft – die Caduvoe-Indianer, die letzten Vertreter der Stammesgruppe der Mbaya, deren Kultur sich statt in »Harmonie« in *Antithese* zur Natur entfaltet.¹⁴⁷ Berühmt wurde ihre einzigartige Kunst »heraldischer« Körpergraphik.¹⁴⁸ Die stilistische Struktur dieser pikturalen Chirurgie mit Dualismen von Winkel und Kurve, Geometrie und Arabeske dechiffriert Lévi-Strauss als Spiel kollektiver Phantasmen, dazu bestimmt, den Konflikt zwischen der Asymmetrie der sozialen Hierarchie und der Symmetrie der kollektiven Stammesinteressen, zwischen Elementen »kalter« und »heißer« Kulturen zu lösen.¹⁴⁹

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erreicht dagegen die moderne Ambiguitätsintoleranz einen grausamen Paroxysmus. Robinson Crusoe ist zunächst selbst Sklave, entflieht mit zwei Dunkelhäutigen dem Joch auf einem Boot, von denen er einen über Bord wirft, den anderen den Portugiesen, die sie in Seenot retten, zum Geschenk macht. Bald darauf wird er als Plantagenbesitzer in Brasilien Sklavenhalter, doch es fehlt ihm an Menschenmaterial. So sticht er erneut in See,

nach Westafrika, um Nachschub an schwarzer Arbeitsware zu beschaffen. Das Schiff sinkt während eines Sturms und Robinson strandet auf ›seiner‹ berühmten Insel. Diese Vorgeschichte fehlt in den verkürzenden Nachbearbeitungen und Übersetzungen von Daniel Defoes weltbekanntem Roman von 1719.¹⁵⁰ Nicht ohne Grund: Nur ein Robinson, der seiner Interessen, seiner Geschichte und Schuld beraubt wurde, konnte daraufhin für Jahrhunderte Generationen von Bürgersöhnen als imaginäre Identifikationsfigur dienen, die Aufklärungspädagogen wie Joachim Heinrich Campe seinerzeit auf den Weg brachten.¹⁵¹ Wie man in schier aussichtsloser Lage durch Mut, Verstand, List eine fremde Natur bezähmt, sich selbst erhält und dabei das Vertrauen eines *Guten Wilden* gewinnt. Und ebenso konnte Defoes Held nur in jener verstümmelten Form der bürgerlichen politischen Ökonomie als fiktionale Folie ihrer Konstruktionen des *homo oeconomicus* dienen, die Marx als ›Robinsonaden‹ verspotten sollte, da sie die geschichtlichen Bedingungen eines entfesselten Marktsystems und der ursprünglichen Kapitalakkumulation unterschlagen.

Robinson Crusoe, dessen Autor als Shareholder der *Royal African Company* vom Sklavenhandel ebenso profitierte wie John Locke, der Patron des englischen Liberalismus, markiert eine geschichtliche Epochenwende, an deren Ende ›der Neger‹ steht. Denn bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts spülte der transatlantische Sklavenhandel eine »rassenübergreifende Gemeinschaft« von versklavten Arbeitskräften auf die Plantagen Amerikas, eine »multirassische Klasse«, zu der auch deportierte Zwangsarbeiter europäischer Herkunft, oft Insassen der in jener Zeit gegründeten *work houses* und von Gefängnissen, gehörten.¹⁵² Freigelassene oder entflozene Sklaven hatten dabei – ob dunkel, braun oder weiß – ein Recht auf Landbesitz und Sklavenerwerb (darauf spielt Defoes Roman an), was in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einer Reihe von Aufständen führte. Als Reaktion auf diese rassenübergreifende Rebellionsbereitschaft organisiert die britische Kolonialmacht mittels der *Royal African Company* den Massenimport afrikanischer Sklaven fortan zentral, auf dass »die Figur des Sklaven einen immer stärker rassistisch geprägten Charakter« annimmt. Abgerundet durch die bürgerliche Entrechtung farbiger Zwangsarbeiter, die »in juristischer Hinsicht zur Unperson« werden, mündet dieser Prozess um 1720 in die institutionelle Produktion des Rassensubjekts ›Neger‹.¹⁵³ Damit ist, ideologisch vorbereitet durch John Locke,¹⁵⁴ die Zweideutigkeit der Lage der Schwarzen zwischen *slave* und *indentured servant* (Vertragsknecht auf Zeit) endgültig abgeschafft. Im Einklang mit der liberalen Aufklärung, mit einer ambiguitätsintoleranten Moderne, rechtfertigt Defoes Roman die rassistisch kodierte Sklaverei.

›Produktiv‹ im Marx'schen Sinne waren die Verbrechen der europäischen Kolonialmächte nicht zuletzt darin, dass sie im 19. Jahrhundert mittelbar eine

Revolution der ästhetischen Praxis und des Selbstverständnisses ›avantgardistischer‹ Dichter und Künstler hervorriefen. Mit den souveränen Zeichenwelten des Fremden, die die ›Ethnopoetologie‹ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstehen ließ, leistete eine heimliche Allianz von Dichtung und Ethnologie symbolische Sühne.

Anmerkungen

- 1 Siehe Edward W. Said, *Orientalismus* [1978], übers. von Hans-Günter Holl, Frankfurt/Main 2014, 71, 67, 100, 121.
- 2 Siehe ebd., 66 sowie 100ff.
- 3 So etwa die Neigung, die *modernen* Kolonialprojekte gradlinig in die Vergangenheit zurückzuprojizieren bis in die griechische Antike, sodass Aischylos und Euripides als Ahnherrn der eurozentrischen Orientalistik erscheinen oder Alexander d. Gr., die Kreuzritter und Napoleon gleichermaßen als heroische Agenten einer ›orientalistischen‹ Kolonial-Dynamik der europäischen Zivilisation (vgl. ebd., 72ff., 100ff.). Um die Bedeutung der akademischen Orientalistik herauszustreichen, wird die Rolle der Kapitalwirtschaft, der Sklaverei und Naturausbeutung in modernen Kolonialprojekten systematisch heruntergespielt.
- 4 Es geht hier allerdings nicht darum, einen Beitrag zu den *Postcolonial Studies* oder zu der von Edward Said ausgelösten Orientalismus-Debatte zu liefern, sondern die historisch besonderen Beziehungen zwischen avantgardistischer Dichtung, Kolonialisierung und strukturaler Ethnographie exemplarisch herauszuarbeiten.
- 5 Alfred Döblin, *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*, hg. von Edgar Pässler, Olten-Freiburg/Breisgau 1980, 447.
- 6 Wie der griechische Zivilisationsheld steigt er in die Unterwelt, in den »stygischen pestilenzialischen Kot« schlammiger Flüsse, durchwaten er Sümpfe mit »ungeheurem« Ungeziefer (Henry M. Stanley, *Wie ich Livingstone fand* [*How I found Livingstone*, 1872], hg. von Heinrich Pleticha, Stuttgart-Wien 1995, 85).
- 7 Vgl. Adam Hochschild, *Schatten über dem Kongo*, Stuttgart 2001.
- 8 Stanley, *Wie ich Livingstone fand*, 147, 146.
- 9 Ebd., 172, 183.
- 10 Kurtz erinnert aufgrund seiner Brutalität (die Wildnis zog ihn »durch das Wecken vergessener und brutaler Instinkte« in Bann) sowie seiner journalistischen Profession (»Er hatte für Zeitungen geschrieben und daran gedacht, dies wieder zu tun«) deutlich an Stanley (Joseph Conrad, *Herz der Finsternis* [*Heart of Darkness*, 1911], übers. von Fritz Lorch, Zürich 1977, 157, 164).
- 11 Ebd., 114.
- 12 Bei der ersten Begegnung von Captain Willard (der, verkörpert von Martin Sheen, im Film an die Stelle Marlowes rückt) mit dem im vietnamesischen Dschungel verschollenen Colonel Kurtz (Marlon Brando) konzentrieren sich die Filmbilder ganz auf Kurtz' glatten kahlen Schädel, der hell aus dem dunklen Raum hervorsteht.
- 13 Michael Mayer, »Tropen gibt es nicht«. *Dekonstruktionen des Exotismus*, Bielefeld 2010, 136.
- 14 Conrad, *Herz der Finsternis*, 138.
- 15 Ebd., 158.
- 16 Mayer, »Tropen gibt es nicht«, 86.

- 17 Paul Gauguin, *Noa Noa* [1897], übers. von Liselotte Kolanske, Berlin 1958, 6, 9. – Vgl. Paul Gauguin, *Noa Noa. Nach dem Urmanuskript von 1893*, übers. von Rosmarie Aegerter, München 1992, 8.
- 18 Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* [1955], übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main 1978, 86, 78.
- 19 Gauguin, *Noa Noa. Nach dem Urmanuskript*, 10, 15.
- 20 Achill Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, übers. von Michael Bischoff, Berlin 2014, 207. – Mbembe beschreibt es als »Mischung aus Lust, Besessenheit und Grausamkeit, Trunkenheit und Traum« (ebd.).
- 21 Gauguin, *Noa Noa. Nach dem Urmanuskript*, 18.
- 22 Ebd., 17, 21.
- 23 Ebd., 73f.
- 24 Vgl. Georges Bataille, *Tränen des Eros* [*Les Larme d'Eros*, 1961], übers. von Gerd Bergfleth, München 1993, 79.
- 25 Alfred Döblin, *Amazonas*, Erster Teil: *Das Land ohne Tod*, München 1991, 170, 173, 175. – Die Geistlichen putschen die Offiziere dazu auf, die kultischen »Holzidole« und »Masken« der Indianer zu »zerhacken« (ebd., 172).
- 26 Ebd., 173, 175.
- 27 Siehe Arthur Rimbaud, *Zweiter »Brief des Sehers« an Paul Demeny*, in: ders., *Poetische Werke*, Bd. 1: *Prosa*, hg. und übers. von Hans Therre und Rainer G. Schmidt, München 1979, 14.
- 28 Die Verse in Trakls Gedicht *Psalm*: »Es ist eine Insel der/Südsee./Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln«, besingen nicht nur Hölderlin, sondern auch Trakls primäres poetisches Idol: Rimbaud, der mit 22 Jahren nach Java reiste und chiffrenhaft in die Verse eingeschmolzen ist (Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, München 1998, 32).
- 29 Siehe Arthur Rimbaud, *Eine Zeit in der Hölle. Licht-Spuren* [*Une saison en enfer/Les Illuminations*], in: ders., *Poetische Werke*, Bd. 1, 94, 28. – Der Herausgeber Hans Therre bemerkt hellseherisch: »sein leben in afrika ist nicht die verwerfung seiner früheren existenz als Dichter, sondern ihre verlagerung« (ebd., 193).
- 30 Siehe hierzu unten den Abschnitt *Ambiguitätstoleranz als kultureller Maßstab*.
- 31 Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, 72.
- 32 Vgl. ebd., 70f., 78, 207.
- 33 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner, Frankfurt/Main 1978, 70.
- 34 Robert Müllers Kolonisatoren vernahmen im »knisternden Rhythmus« des Dschungels das Rumoren des »großen Pan« (Robert Müller, *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* [1915], Hamburg 2010, 22; vgl. ebd., 31, 180). Sogar der eher nüchterne Lévi-Strauss stößt in den Tropen auf den »Wunsch und zugleich Idiel Angst, die gewohnten Hemmungen zu durchbrechen und, fast rituell, der Verschwendung freien Lauf zu lassen« (Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 77). – Der dionysische Mythenkreis ist darüber hinaus auch für moderne Poesie ohne eigens ethnologische Kontur (Trakl, Benn usw.) von kaum zu überschätzender Bedeutung.
- 35 Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959, 41. – Ähnliches gilt für die avantgardistische Malerei, man denke nur an Carl Einsteins *Negerplastik* (1915), die innerhalb der Pariser Avantgarde nicht weniger Epoche machte als (ab 1907) die Besuche Pablo Picassos im Pariser Musée du Trocadéro, wo magische Kultobjekte aus Afrika und Ozeanien lagerten, innerhalb seines Werks. Diese Beziehungen müssen in diesem Rahmen zurücktreten, werden indes in Robert Müllers *Tropen* thematisch.

- 36 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Wiesbaden 1959, Bd. 1, 512, 514.
- 37 André Breton, *L'Amour fou* [1937], übers. von Friedhelm Kemp, Frankfurt/Main 1981, 12.
- 38 Ebd., 17, 15.
- 39 Karl Marx, *Abschweifung (über produktive Arbeit)*, in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, Berlin/Ost 1973, Bd. 26.1, 364.
- 40 Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 384.
- 41 Siehe dazu Georges Bataille, *Die Souveränität* [1956], übers. von Elisabeth Lenk, München 1978, 50–54, 59–61; ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, übers. von Traugott König u.a., München 1985, 73–110. – Vgl. dazu Dietmar Voss, *Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden in der Moderne*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)1, 23–45, bes. 23–26, 28f.
- 42 Bataille, *Die Souveränität*, 81.
- 43 Bataille, *Tränen des Eros*, 35.
- 44 Insofern gehen Untersuchungen ins Leere und Müßige, die nach Batailles originärem Beitrag, Impulsen für die Ethnologie fragen, von der Bataille ignoriert wurde. Siehe etwa Heike Kämpf, *Die Lust der Verschwendung. Batailles Untersuchung des Potlatsch als Beitrag zur Ethnologie*, in: Andreas Hetzel, Peter Wichens (Hg.), *Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung*, Würzburg 1999, 211–222.
- 45 Hans-Jürgen Heinrichs, *Einleitung*, in: Michel Leiris, *Die eigene und die fremde Kultur*, übers. von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/Main 1985, 31. – Den Begriff »Ethnopoiesie« verwendet auch Hubert Fichte.
- 46 Erst 1974 wurden Sklaverei und Sklavenhandel in Äthiopien abgeschafft.
- 47 Bei den Zar-Kulten geht das erbliche Schamanen-Amt »matrilinear von der Mutter auf die Tochter« über. Die »Besessenheitsséancen« sind an »bestimmte Kultstätten« gebunden, werden in hierarchisch abgestuften Gruppen mit Tanz, Rezitationen, Singsang, Drogen durchgeführt. Im Zentrum steht das rituelle »Opfer«, bei dem die Schamanin das »ausströmende Blut« trinkt (Klaus E. Müller, *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale*, München 1997, 30, 32, 31).
- 48 Michel Leiris, *Mannesalter [L'âge d'homme, 1939]*, übers. von Kurt Leonard, Frankfurt/Main 1983, 202.
- 49 Michel Leiris, *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931–1933 [L'Afrique fantom, 1934]*, übers. von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/Main 1984, Bd. 2, 160.
- 50 Ebd., 203.
- 51 Ebd., 196f., 205.
- 52 Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* [1757], übers. von Friedrich Bassenge, Hamburg 1980, 107, 104f.
- 53 Leiris, *Phantom Afrika*, 178.
- 54 Zuvor waren Leiris die Besessenheitsséancen (Tänze, *gourri*) eher »unecht vorgekommen«, hatten ihn »Schmutz«, »Dureinander«, »dieses jämmerliche Flitterzeug« eher angeekelt (ebd., 161).
- 55 Ebd., 197.
- 56 Burke, *Ideen vom Erhabenen und Schönen*, 83, 97, 91.
- 57 Leiris, *Phantom Afrika*, 168f., 228; vgl. 176.
- 58 Ebd., 193. Vgl. Georges Bataille, *Der heilige Eros [L'Érotisme, 1957]*, übers. von Max Hölzer, Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1982, 85–89, 109–114. – Eine ähnliche Ver-

- bindung beschreibt Hubert Fichte bei den afroamerikanischen Opfer-Ritualen des Candomblé in Bahia (siehe ders., *Xango*, Frankfurt/Main 1976, 20ff., 31f).
- 59 Der fiktive Herausgeber zu Brandlberger: »Er besaß die gewisse geistige Energie, die dieses Jahrhundert zu seinem Beginne auszeichnete. Er war tief [...]. Er war analytisch« (Müller, *Tropen*, 8). So bemerkt er bald, dass das Eindringen der Weißen in den Urwald einer Rückkehr in den Mutterschoß gleichkommt, dass die Tropenlandschaft dem archaischen Bezirk des Unbewussten strukturell homolog ist und sich die Kolonisatoren im Dschungel unbewusst an ihre »eigene prähistorische Existenz« erinnern (ebd., 22, siehe auch 15f., 20, 17, 89, 194).
- 60 Ebd., 12.
- 61 Ebd., 175.
- 62 Siehe Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal*, übers. von Friedhelm Kemp, München 1986, 60–63.
- 63 R. Müller, *Tropen*, 124, 102.
- 64 Ebd., 102, 175.
- 65 Ebd., 105. – Vgl. ebd., 127, 111, 124. – Zur Verwandlung des natürlichen Körpers in einen erhabenen Zeichen-Körper mit phallischen Signifikanten siehe Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth u.a., München 1982, 155, 158, 163–167.
- 66 R. Müller, *Tropen*, 12.
- 67 Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, 17, 16 (Im Original: »Et mes ongles, pareils aus ongles des harpies, / Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin«).
- 68 Siehe dazu Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* [1968], in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* [1869], Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 200–208.
- 69 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [*À la recherche du temps perdu*], Bd. 9: *Die Gefangene I*, übers. von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/Main 1966, 10.
- 70 R. Müller, *Tropen*, 123.
- 71 Wie den Götzen Moki, ihren Bruder Häuptling Luluac (ebd., 105f., 111) oder Slim, den Expeditionsführer der Weißen. Slim tritt offen als kastrierende, sadistische Vaterfigur auf, die Zana unterjocht und sie den anderen verbietet (ebd., 149–151). Während der »Schlangenschlacht« mit Zana trennt er mit seiner »Machetta« die Schlangen blitzschnell »entzwei« (ebd., 175).
- 72 Vgl. Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, 215–218.
- 73 Leiris, *Mannesalter*, 202.
- 74 Leiris, *Phantom Afrika*, 159; ders., *Mannesalter*, 203.
- 75 Leiris erlaubt sich ihr gegenüber »eine etwas unschickliche Geste« – »die Hand unter ihrer *chamma*. Und ich werde nie die Feuchte zwischen ihren Schenkeln vergessen – feucht wie die Erde, aus der die Golem gemacht sind« (Leiris, *Phantom Afrika*, 360).
- 76 »Schade, daß man [...] sie nicht vor der Brutalität dieses Kretins bewahren kann«, man müsste sie »entführen« usw. (ebd., 169; vgl. 167).
- 77 Ebd., 360.
- 78 Siehe ebd., 357, 360. – Eine erotische Beziehung mit der Begehrten hätte – so die wahnhafte Angst – angesichts ihrer »Exzision«, ihrer mutmaßlich mangelhaften Erregbarkeit, nur dazu geführt, »sich als lsexuell minderwertig zu erweisen« (ebd., 360, 414).
- 79 Ebd., 414.
- 80 Ebd., 358, 414. – Vgl. Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, 212f.
- 81 So im Gedicht *La Chevelure*; siehe Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, 54f. (»[...] la brulante Afrique, / Tout un monde lointain, [...] / Vit dans tes profondeurs«).

- 82 Leiris, *Phantom Afrika*, 165.
- 83 Vgl. dazu Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 381.
- 84 Im Unterschied zu anderen Wissenschaften sei die Ethnographie eine der »seltenen« existenziellen »Berufungen«, die »zwischen Mission und Zuflucht schwankt: »Man kann sie in sich entdecken, auch ohne sie studiert zu haben« (ebd., 48).
- 85 Ebd., 46.
- 86 Statt der von Freud postulierten »Darwin'schen Urhorde« mit tyrannischem Urvater (vgl. Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, Frankfurt/Main 1970, 158–161) findet Lévi-Strauss bei den Nambikwara, dass selbst die »primitivste Form der Macht« auf kulturellen Strukturelementen basiert: auf den Prinzipien »Zustimmung«, »Konsens«, und »Gegenseitigkeit« (»Der Häuptling hat die Macht, aber er muß großzügig sein. Er hat Pflichten, aber er darf mehrere Frauen haben«), – »keine Sekundärbildungen«, sondern »das Rohmaterial des gesellschaftlichen Lebens« (Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 311f.).
- 87 Ebd., 287f.
- 88 Was den Boden bereiten würde für eine sekundäre Ausbeutung des Fremden als modernes Geschäftsmodell der esoterischen Folklore- und Dienstleistungsindustrie von heilpraktizierenden Neo-Schamanen, New-Age-Feng-Shui-Beratern usw.
- 89 Claude Lévi-Strauss, *Rasse und Geschichte*, übers. von Traugott König, Frankfurt/Main 1972, 25.
- 90 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte* [1964], übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main 1976, 81.
- 91 Zum antiplatonischen und antiaristotelischen Charakter (post-)strukturalistischen Denkens siehe etwa Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/Main 1994, 40ff., 245–248.
- 92 Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 31.
- 93 R. Müller, *Tropen*, 59.
- 94 Ebd., 58f., 200, 60, 63.
- 95 Siehe ebd., 68, 35, 67.
- 96 Ebd., 63, 58.
- 97 Ebd., 233, 231. – Siehe zu weiteren Bestimmungen ebd., 231–235, 243.
- 98 Ebd., 234, 85, 34. – Er ist »stahlhart«, »ganz unsentimental«, »ganz unromantisch« (ebd., 235).
- 99 Ebd., 120, 122, 125.
- 100 Siehe dazu K. Müller, *Schamanismus*, 11–14.
- 101 Ebd., 19, 23. – Das heilende Wirken der Schamanen geht darauf aus, die – bei Krankheiten, mangelndem Jagderfolg usw. – gestörte Kommunikation zwischen Menschen, Natur, Ahnenwelt zu beheben, verlorene Balancen wiederherzustellen. Siehe dazu auch Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [1962], übers. von Hans Naumann, Frankfurt/Main 1997, 255f.
- 102 Walter Muschg, *Nachwort*, in: Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*, München 1989, 494.
- 103 Alfred Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, hg. von Walter Muschg, Olten-Freiburg/Breisgau 1963, 128.
- 104 Döblin, *Autobiographische Schriften*, 213.
- 105 Ebd., 33.
- 106 Ebd., 213f.
- 107 Ebd., 446, 442.
- 108 Dass wir es hier nicht mit einer frivolen Selbstinszenierung zu tun haben, bezeugt

- etwa Günther Anders, der nach intensiven Gesprächen mit dem Autor überzeugt war, dass Döblin »als Schreibender sich selbst übertraf [...] daß seine creatura ihn, den creator, überragten [...] daß er in posthypnotischer Amnesie durch keine Zeichen seine eigentliche Tiefe verriet, von dieser gewissermaßen keine Ahnung hatte, diese wohl gar nicht verstanden hätte [...] daß er [...] über geschichtliche Ereignisse [...] großartig und kompetent schreiben konnte, über die er – im Sinne historischer Forschung – nur ungenau Bescheid wußte« (Günther Anders, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Literatur und Kunst*, München 1984, XXX). Vgl. auch Dietmar Voss, *Ströme und Steine. Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin*, Würzburg 2000, 109–123.
- 109 In der *Amazonas*-Trilogie geht es um das Verhältnis zwischen den Perspektiven der europäischen Kolonisatoren und den unterworfenen präkolumbianischen Völkern. Da indessen die *conquista* auch zur Konfrontation einander zuvor fremder präkolumbianischer Gesellschaften führt, kommen auch deren unterschiedliche Kulturtypen zur Sprache. Innerhalb des Geflechts von Erzählstimmen fungiert allerdings die Perspektive der unterworfenen indigenen Stämme als eine Art Leit-Perspektive.
- 110 Ebd., 24.
- 111 Vgl. Freud, *Totem und Tabu*, 101ff.
- 112 Siehe Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen [Essay on Man, 1944]*, Frankfurt/Main 1990, 129–134, 148f.
- 113 Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 206, 209.
- 114 Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, 255, 260.
- 115 R. Müller, *Tropen*, 36f.
- 116 Ebd., 202, 204, 158.
- 117 Claude Lévi-Strauss, »Primitive« und »Zivilisierte«, nach Gesprächen aufgezeichnet von Georges Charbonnier, Zürich 1972, 39. – Das heuristische Modell kalte vs. heiße Kulturen: fungiert, schillernd zwischen Bild und Begriff, als methodologische Alternative zum eurozentrischen Evolutionismus der Geschichts- und Kulturphilosophie.
- 118 Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 341f.; *Das wilde Denken*, 272.
- 119 Döblin, *Das Land ohne Tod*, 106.
- 120 Siehe Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 207–214. Im Männerhaus, dem *baitemannageo*, eine große rechteckige Hütte (20 x 8 m), schlafen die Junggesellen und verbringen alle Männer den Tag, »wenn sie nicht mit Fischen, Jagen oder öffentlichen Zeremonien auf der Tanzfläche beschäftigt« sind (ebd., 211). »Die Frauen bewohnen und erben die Hütten, in denen sie geboren sind« und mit ihren Kindern leben (ebd., 213). – Eine analoge Dorfstruktur beschreibt R. Müller, *Tropen*, 48f.
- 121 Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 213.
- 122 Ebd., 214.
- 123 Ebd., 234, 235f.
- 124 Döblin, *Das Land ohne Tod*, 47. 1534 von einem spanischen Heer unter Pizarro geschlagen.
- 125 Ebd., 33.
- 126 Ebd., 35.
- 127 Mario Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß*, Frankfurt/Main 1984, 231.
- 128 Mythische Basis dieser Feste, bei denen »jährlich [...] Zehntausende geopfert« wurden, war die Vorstellung, »die Sonne brauche Menschenblut und -herzen, um sich am Himmel zu bewegen; würden die Opfer nicht stattfinden, ginge die Welt unter« (ebd., 231, 229).

- 129 Ebd., 243f.
- 130 Nach einem Bericht des dominikanischen Mönchs Fray Diego Durán über eine Begebenheit aus der Zeit Motecuhzomas d. Ä. (1440–1464).
- 131 Siehe Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit*, 249–252.
- 132 Zum »Unterschied zwischen »stationärer Geschichte« und »kumulativer Geschichte«« siehe Lévi-Strauss, *Rasse und Geschichte*, 37–40; vgl. Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit*, 252.
- 133 Ebd., 248. – Der greise, aber junggebliebene Führer aus Aztlán weist außerdem darauf hin, dass man dort zwar alt wird, sich aber auch *verjüngen*, d.h. sich angstfrei – im Schutz egalitärer Gemeinschaften – auf *Regressionen* einlassen kann. In heißen Gesellschaften wie der aztekischen »macht die Regression [...] das Individuum ausbeutbarer und liefert es der Herrschaft aus« (ebd., 252).
- 134 So ließ der Gottkönig Itzcoatl (1427–1440) »die alten aztekischen Chroniken zerstören« (ebd., 255).
- 135 Ebd., 255f.
- 136 Döblin, *Das Land ohne Tod*, 217, 116, 197.
- 137 Ebd., 149, 217.
- 138 Ebd., 96.
- 139 Lévi-Strauss, *Rasse und Geschichte*, 49.
- 140 Döblin, *Das Land ohne Tod*, 150, 89 (Ambrosius Alfinger), 115ff. (Quesada).
- 141 Sigmund Freud, *Abriss der Psychoanalyse*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1966, Bd. 17, 71f.
- 142 Vgl. Lévi-Strauss, *Rasse und Geschichte*, 70.
- 143 Döblin, *Das Land ohne Tod*, 23, 21, 197, 147, 24.
- 144 Ebd., 23f.
- 145 Thomas Bauer, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart 2018, 20. Denn jeder Ware und jedem Menschen kann »über die Mechanismen des Marktes ein exakter Wert zugemessen werden« (ebd., 20).
- 146 Siehe ebd., 18.
- 147 Die adligen Caduoe-Damen, oft mit »Hausfreunden« als Geliebten, haben einen legendären erotischen Ruf, der sich jedoch von der Fortpflanzungsfunktion emanzipierte. »Diese Gesellschaft zeigt sich allen Gefühlen abhold, die wir für natürlich halten; so empfanden sie einen tiefen Abscheu vor dem Zeugen von Kindern. Abtreibung und Kindsmord waren an der Tagesordnung, so daß das Überleben der Gruppe weit mehr durch Adoption als durch Fortpflanzung gesichert wurde, denn eines der Hauptziele der Kriegsexpeditionen bestand in der Beschaffung von Kindern« (Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 170, 173).
- 148 »Eine graphische Kunst [...], deren Stil sich mit nichts vergleichen läßt, was uns das präkolumbianische Amerika hinterlassen hat«, »noch am ehesten dem Dekor unserer Spielkarten« ähnlich (ebd., 175).
- 149 Siehe ebd., 181f., 188f.
- 150 Vgl. Susan Arndt, *Rassist Robinson*, in: *Der Tagesspiegel*, 13.2.2017.
- 151 Vgl. Joachim Heinrich Campe, *Robinson der Jüngere. Ein Lesebuch für Kinder*, 2 Bde., Hamburg 1779/80.
- 152 Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, 92, 45.
- 153 Ebd., 93, 45.
- 154 Während für Hugo Grotius das »gemeinsame Menschsein von Knecht und Herrn« noch selbstverständlich ist, besitzt bei Locke der Herr gegenüber dem *slave* – im Unterschied zum *servant*, dem gegenüber seine Macht zeitlich und vertraglich be-

schränkt ist – »bedingungslose Macht«, absolute Souveränität: Der Sklave »verliert [...] seine menschlichen Eigenschaften und verwandelt sich in ein Ding oder eine Ware« (Domenico Losurdo, *Freiheit als Privileg. Eine Gegengeschichte des Liberalismus*, übers. von Hermann Kopp, Köln 2011, 60).

Sebastian Lübcke

Schreiben als ›Lebenskunst‹

Ein Versuch über ›Konstruktionen‹ des Selbst in Notizen und Tagebüchern
von Ludwig Hohl, Albert Camus und Cesare Pavese

Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.¹

In *Le mythe de Sisyphe* bemerkt Albert Camus, dass es ein Kennzeichen der Moderne sei, sich nach dem Sinn des Lebens zu befragen und ihn suchen zu müssen.² Aus der Einsicht in die ›Absurdität‹ des Lebens folgt nach Camus zweierlei: Zum einen gewinne man die Möglichkeit, sich mit ganzem Elan (»avec tous les excès«) ins Leben zu stürzen;³ zum anderen aber geht mit dem absurden »style de vie«⁴ und der damit verbundenen Grundlosigkeit der Welt auch die Schwierigkeit einher, dass die existenzielle Ungeborgenheit nicht länger von höherer Warte aus beruhigt wird.⁵ Dafür muss das moderne Subjekt hingegen selbst Sorge tragen. In diesem Sinne hat Martin Heidegger den Begriff der ›Sorge‹ wirkmächtig als »verstehend[er] Sichentwerfen des Daseins« im Verhältnis zur Welt bestimmt, in die er ohne Zutun ›geworfen‹ worden sei.⁶ Nach Heidegger begegnet der Mensch der ›Angst‹ angesichts des »In-der-Welt-sein[s] als solchem«, das im Unterschied zur ›Furcht‹ auf nichts Konkretes bezogen ist, mit ›Sorge‹.⁷ Denn im Modus der ›Angst‹ könne sich der Mensch nicht auf die »Selbstsicherheit, das selbstverständliche ›Zuhause-sein‹ in [der] durchschnittlichen Alltäglichkeit des Daseins« verlassen, wie sie für die »alltägliche Öffentlichkeit des Man« und die damit verbundene Konstituierung des Selbst hingegen charakteristisch sei.⁸ Genauer heißt es über den geängstigten Menschen in *Sein und Zeit*:

Die Angst [...] holt das Dasein aus seinem verfallenden Aufgehen in der »Welt« zurück. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch als In-der-Welt-sein. Das In-Sein kommt in den existenzialen »Modus« des Un-zuhause.⁹

Heidegger beschreibt hier ziemlich prägnant, was es bedeutet, die Selbstverständlichkeit des ›In-der-Welt-Seins als solchem‹ zu verlieren. Die Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt büßt jede Vertrautheit ein, wird fragwürdig und fremd. Inwiefern man diesem existenziellen Unbehagen gerade auch schreibend begegnen kann, lässt sich beispielhaft an den Tagebüchern von Franz Kafka

ersehen, der nach dem »Lesen des Tagebuchs« notiert: »*Alles erscheint mir als Konstruktion. [...] Ich bin unsicherer, als ich jemals war, nur die Gewalt des Lebens fühle ich. Und sinnlos leer bin ich. Ich bin wirklich wie ein verlorenes Schaf in der Nacht und im Gebirge [...]*«¹⁰

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, inwiefern das Tagebuch- und Notizschreiben als Praktik der ›Sorge‹ begriffen werden kann, mit der Menschen der existenziellen ›Angst‹ vor dem In-der-Welt-Sein begegnen. In diesem Sinne ist die Passage weniger Ausdruck einer Selbstgefährdung, wie Rüdiger Görner behauptet, wonach Kafka sich im Schreiben über sich an seine eigene Schwäche erinnere und die Qual seines Lebens masochistisch wiederhole.¹¹ Vielmehr zeigt dieser Eintrag, dass das Tagebuch zuallererst als Konstruktion verstanden wird, als Erzählung des Selbst, die im Nachhinein zwar durchschaut wird, doch vorläufig dabei behilflich ist, mit verschiedenen existenziellen Problemfeldern umzugehen.¹² Obwohl oder gerade weil Kafka um den Konstruktcharakter seiner Selbstanalysen weiß und einräumt, dass die »Selbsterkenntnis« im »Aufschreiben« letztlich verraten werde,¹³ ist und bleibt er beim Schreiben über sich eben »auf der Jagd nach Konstruktionen«, die ihm irgendeine »Festigkeit« geben, »so wie zum Beispiel die Kante eines großen Gebäudes im Nebel erscheint und gleich wieder verschwindet.«¹⁴

Die Praktik des Tagebuchschreibens dient damit dazu, sich zu orientieren und sich Halt zu verschaffen. In seinen Vorlesungen *La préparation du roman* bemerkt Roland Barthes über Notizbücher, dass diese Ausdruck der Formel »je parle, donc je suis« [ich rede, also bin ich]¹⁵ seien und zur Selbstvergewisserung des Subjekts dienen.¹⁶ Etwas genauer lässt sich das Schreiben über sich mit Michel Foucault als Form der ›Sorge um sich‹ begreifen, als lebenspraktische Ethik, die die für Tagebücher charakteristischen Funktionen der Entlastung von existenziellen Spannungen und der »Selbsterhellung« in einem anthropologisch schärfer konturierten Rahmen beschreibbar macht.¹⁷ In diesem Kontext wird die von Peter Boerner bemerkte »[A]rbeit« in der Überwindung von Schwächen in der »tägliche[n] Zwiesprache mit sich selbst« und das Tagebuch als Instrument der »Persönlichkeitsbildung« noch einmal neu perspektivierbar.¹⁸ So wird das Bedürfnis, sich im Schreiben eine Form und Gestalt zu geben, besonders an modernen Tagebüchern und Notizen deutlich, denen ein vertieftes Bewusstsein von der Unbehaustheit in der Welt nachgesagt wird.¹⁹ Diese Facetten lassen sich an Ludwig Hohls *Notizen*, Albert Camus' *Carnets* und dem Tagebuch *Il mestiere di vivere* von Cesare Pavese prägnant vor Augen führen, wobei sich zeigen wird, wie fundamental die schreibende Konstruktion des eigenen Ichs ist, um sich selbst eine Form angesichts der ›Angst‹ vor dem Kontrollverlust und der Unverlässlichkeit des Lebens geben zu können. Zu diesem Zweck auf

Foucaults Überlegungen zur antiken Selbstsorge zurückzugreifen, bietet sich an, da diese – wie in der Forschung mehrfach hervorgehoben – ein Modell für gegenwärtige ›Ästhetiken der Existenz‹ liefern sollten, dessen systematische Absicht bedeutsamer ist als seine historische Überzeugungskraft.²⁰

Selbstsorge und Lebenskunst

Eine konstruktive Facette des Tagebuch- und Notizenschreibens besteht darin, sich und dem Leben eine Gestalt zu geben. Zwar kann diese Form – wie im Falle Kafkas – als Konstrukt angesehen werden, doch gibt sie, wie die ›Kante eines Hauses im Nebel‹, zumindest kurzfristig Orientierung im undurchdringlichen Möglichkeitsraum der Wirklichkeit. Dies gilt auch und gerade für die Moderne, deren Selbstdarstellungen häufig ein Defizit an metaphysischer Verbindlichkeit behauptet haben, mit der auch eine ›Krise des Subjekts‹ einherging.²¹ Die damit verbundene Dissoziierung und Öffnung monolithischer Identitäten²² kann zwar als befreiend empfunden werden,²³ doch löst sie eben auch Angst aus.²⁴ Diese Unbestimmtheit wiederum muss erzählend beherrschbar gemacht werden, durch Mythen und Konstrukte kompensiert werden, wie man mit Hans Blumenberg sagen könnte.²⁵ Wenn in der Moderne nun nicht nur auf die Welt kein Verlass mehr ist, sondern auch auf uns selbst – nach Freud sind wir bekanntlich nicht mehr ›Herr im eigenen Haus‹ –, bedarf es insbesondere in diesem Zeitraum spezifischer Techniken der Selbstsorge und Selbstvergewisserung.²⁶ Ein probates Mittel dafür sind Erzählungen, die uns selbst objektivieren, die von uns selbst handeln, unsere inneren Vorgänge nach außen kehren, sie ordnen, betrachten, erklärbar und beherrschbar machen oder zumindest so erscheinen lassen. In diesem Sinne verspricht das Schreiben über sich, einen »Denkraum« zu öffnen, den Aby Warburg in anderem Kontext als »Errungenschaft der Distanz« im Angesicht der unmittelbaren Ausgesetztheit an das Leben verstanden hat.²⁷ Das ist insofern aufschlussreich, als Warburg den Begriff ›Denkraum‹ unter anderem in seinem Vortrag zum *Schlangenritual* entwickelt,²⁸ wo es um kultische Rationalisierungspraktiken der Natur geht. Darüber hinaus ist der Vortrag in produktionsästhetischer Hinsicht bemerkenswert, weil Warburg ihn als Beweis seiner eigenen Heilung nach einer schweren psychischen Krise im Kreuzlinger Sanatorium ansieht.²⁹ In den anthropologischen Befunden Warburgs spiegeln sich mithin eigene Erfahrungen wider, den »Satan Phobos«³⁰ rationalisieren zu müssen. Aus diesem Grund begreift Warburg seine wissenschaftlichen Studien als »selbstbiographischen Reflex« und sich selbst als »Psychohistoriker [der] Schizophrenie des Abendlandes«.³¹

Wie das wissenschaftliche Schreiben bei Warburg mit seinen eigenen Krisen verbunden ist und der Therapierung dient, so erzeugt auch das Tagebuch- und Notizschreiben Distanz zur unmittelbaren Ausgeliefertheit an das Leben. Im Schreiben über sich gewinnt das Subjekt insofern Macht über sich, als es seine ›Angst‹ in der Diskursivierung diszipliniert, sich selbst zum Objekt seiner Sorge macht³² und sich zu sich selbst umdrehen kann,³³ wie Foucault die Praktiken der ›Sorge um sich‹ zusammenfasst. Pierre Hadot hat die Objektivierungs- und Strukturierungsleistung des Schreibens über sich in einer kritischen Besprechung von Foucaults Auseinandersetzung mit der antiken Philosophie folgendermaßen auf den Punkt gebracht: »Indem man seine persönlichen Handlungen schriftlich formuliert, wird man einbegriffen ins Räderwerk der Vernunft, der Logik und Universalität. Man objektiviert das, was verworren war und subjektiv.«³⁴ Umgekehrt geht Foucault davon aus, dass je weniger man faktisch von anderen regiert werde, die Notwendigkeit desto größer sei, sich um sich selbst sorgen zu müssen.³⁵ In Bezug auf das Schreiben über sich handelt es sich dabei um den Versuch, »irgendwie angeblickt zu werden, [...] Teil der menschlichen Gemeinschaft [zu sein], die schweigend anwesend ist«, wie Hadot betont.³⁶ Die Vergegenwärtigung einer absenten Beobachtungsinstanz in der Selbstsorge, um sich im Namen einer normativen Ordnung selbst zu überwachen,³⁷ dürfte in der von Sinnzusammenbrüchen gekennzeichneten Moderne von besonders großer Bedeutung sein.³⁸ Demgemäß ist die Selbstsorge nach Foucault ein zentraler Bestandteil der Lebenskunst (»le souci de soi, comme axe principal de l'art de la vie«³⁹), die Mängel normativ korrigieren und dem unvorhersehbaren Horizont möglicher Leiden vorbeugen soll:

[...] il s'agit, indépendamment de toute spécification professionnelle, de le [l'individu] former pour qu'il puisse supporter comme il faut tous les accidents éventuels, tous les malheurs possibles, toutes les disgrâces et toutes les chutes qui peuvent l'atteindre. [...] La pratique de soi a à corriger et non pas à former; non pas seulement à former: elle a aussi, surtout, à corriger, corriger un mal qui est déjà là.⁴⁰

[...] es handelt sich – unabhängig von aller professionellen Spezialisierung – darum, dass es [das Individuum] sich formt, um alle möglichen Zwischenfälle, Übel, Unglücke und Niederschläge, die es treffen können, zu ertragen wie es sich gehört. [...] Die Selbstpraktik hat zu korrigieren und nicht zu formen; nicht nur zu formen: sie hat auch und gerade zu korrigieren, ein Übel zu korrigieren, das bereits da ist.⁴¹

Ziel der Selbstsorge ist neben der Formung des Selbst also auch die Korrektur von Übeln und die Selbstbeherrschung.⁴² Beim Schreiben über sich handelt es sich um eine spezifische Ausformung der »technologie de soi«,⁴³ das dem

Grundmuster der Selbstsorge insofern idealtypisch entspricht, als es sich hier wie dort um eine Praktik der Abkehr von der Außenwelt handelt, um sich seiner selbst zuzuwenden.⁴⁴ Im Vollzug dieser Praktik bringen die Tagebuchschreiber eine »ästhetische Subjektivität« hervor, die Karl Heinz Bohrer zufolge in den Tagebüchern des frühen 20. Jahrhunderts zum »endgültigen – modernen – Programm erhoben« wurde.⁴⁵ Während Bohrer die ästhetische Subjektivität kategorisch von der bürgerlichen Subjektivation und der Anpassung an das »Realitätsprinzip« unterscheidet,⁴⁶ lässt sich an den Notizen und Tagebüchern von Hohl, Camus und Pavese zeigen, inwiefern die für die ästhetische Subjektivität charakteristische »Selbstentblößung« und »Selbstbeobachtung«⁴⁷ im Schreiben über sich dafür genutzt wird, sich selbst zu rationalisieren, zu disziplinieren und zu normalisieren, sobald man Gefahr läuft, im außer-ästhetischen Leben die Kontrolle über sich bzw. sein Selbst zu verlieren. Die »Arbeit an einem fiktiven Ich«⁴⁸ dient damit wesentlich der Lebenskunst, der Gestaltung und Korrektur des eigenen Ich, das sich im »Schreiben über sich« eine Form, eine Rechtfertigung und einen Grund zu leben gibt.

Ludwig Hohl und das Zu-sich-selbst-Kommen durch die Arbeit an sich

Es verlangt Arbeit, wenn man sich um sich selbst sorgen, sich beherrschen, sich konstruieren will. Was es mit dieser Arbeit genau auf sich hat, lässt sich an den *Notizen* von Ludwig Hohl besonders deutlich zeigen. Der Schweizer Schriftsteller Ludwig Hohl (1904–1980), der – von Frisch und Dürrenmatt geschätzt – zu Lebzeiten und bis heute mehr oder weniger unbekannt geblieben ist, hat sich wiederholt mit existenzphilosophischen Fragestellungen befasst. Seine *Notizen* sind jüngst vor allem produktionsästhetisch untersucht worden, wobei nur beiläufig darauf hingewiesen wurde, dass Hohl in ihnen die »Beobachtung des eigenen Tuns [...] möglichst genau und differenziert einzufangen« versucht habe.⁴⁹ Im Anschluss daran soll hier gezeigt werden, wie sehr sich Hohls Sammlung kleiner Stücke der Selbstsorge und Selbstrechtfertigung widmet, wofür vor allem der Arbeits-Begriff im Mittelpunkt steht.

»Arbeiten« heißt bei Hohl das Herausarbeiten von innen nach außen.⁵⁰ Dieser Prozess sei insofern für die Bewältigung von Leid wesentlich, als die Veräußerlichung die Voraussetzung dafür sei, das Leiden sinnvoll zu machen: »Eine Hauptlinie alles Geschehens:/Die Überwindung des Leidens durch dessen Veräußerlichung« (N, 83). In diesem Sinne besteht der Kern der Lebenskunst für Hohl in der Gestaltung der Gestaltgebung des Leids, in der das »wahre Leben« erst zugänglich werde:

Also: Leben ist gleich Kunstprodukt und Kunstprodukt ist gleich wahren Leben. Das eine wie das andere erreichen besteht in einem richtigen Verhalten, Zeugnis geben, das ist Darstellen eines Innen durch ein Außen; kurz, besteht in Bejahung des Lebens, somit: Vermehrung des Lebens; ist Kommunikation mit den andern, Arbeiten. (N, 98)

Der Diskurs um das ›wahre Leben‹ wäre freilich ein Problem für sich. Alain Badiou etwa hat jüngst bemerkt, dass das ›wahre Leben‹ das Thema der Philosophie schlechthin sei und für etwas stehe, für das es sich jenseits von Geld, Vergnügungen und Macht zu leben lohne.⁵¹ Im Kontext des Schreibens über sich ist zudem Roland Barthes' Bemerkung gewinnbringend, wonach der Schreibende das ›wahre Leben‹ im Sinne des alltäglichen normalen Lebens (›la vie de tout le monde, la vie normale‹) dem Werk opfern müsse.⁵² Bei Hohl ist das ›wahre Leben‹ hingegen immer schon ein gestaltetes Kunstprodukt, das Arbeit voraussetzt. Damit ist das ›wahre Leben‹ nach Hohl niemals authentisch, ungebildet oder natürlich, wie das sentimentalische Denken suggerieren könnte, sondern verdankt sich einer Lebenskunst, in der das Leben aktiv geformt wird.

Ähnliches zeigt sich in Hohls *Notizen* im Hinblick auf nicht-entfremdete Beziehungen zu den anderen, die nach Hohl ebenfalls wesentlich auf Arbeit gründen:

Einer warf mir vor, daß ich immer nur an mich denke. Einst beunruhigte mich das (ein Zeichen schon wider die Berechtigung des Vorwurfs), später, als ich mehr Sicherheit gegenüber den Dingen, Einsicht erlangt hatte, konnte ich antworten: »Ja, und ich muß und ich werde noch viel mehr an mich, und mich, denken. Die einen sind schon bei den andern – die können sich lassen. Ich aber muß mich durch mich hindurch denken, um zu den andern zu kommen.«/Aber die meisten sind gar nirgends. (N, 76)

Hohl reflektiert hier die eigene Verstelltheit zur Welt mit aller Klarheit. Er führt sich vor Augen, dass er sich erst durch sich selbst hindurchdenken müsse, bevor er in Beziehung zur Außenwelt treten könne, weil das Verhältnis zwischen ihm selbst oder eben der Autorfiguration der *Notizen* und der Welt verstellt sei durch seine Persönlichkeitsstruktur. Im Unterschied dazu seien andere Subjekte immer schon bei den anderen, ohne an sich arbeiten zu müssen, ohne die sorgsame Herauswindung aus den Komplexen des eigenen Denkens verrichten zu müssen. Auffällig ist nun, dass Hohl diesen anderen Typ Mensch despektierlich »Herr[n] Meyer« nennt und zur Durchschnitterscheinung herabstuft, der wie das Heidegger'sche ›Man‹ »festen Boden unter den Füßen« habe (N, 17). In Abgrenzung zu ihnen wird die eigene problematische Beziehung zur Welt sinnvoll und zu einer Art Auszeichnung stilisiert, wozu Hohl hervorhebt, dass es sich bei dem Durch-sich-selbst-Hindurchdenken um einen produktiven Vorgang handele:

Für dieses einfache, unproduktive Wesen bedeutet Leiden nur einen Verlust; dieser Mensch hat nicht begriffen, daß Leiden keineswegs einen Verlust bedeuten muß – er faßt das Leiden materiell auf, determiniert, unveränderlich, einem Steinblock gleich –: daß vielmehr das Leiden eine Chance ist: für Gewinn oder Verlust. Anders gesagt: daß es nicht auf das Leiden ankommt, sondern darauf, *was wir daraus machen*. (N, 120)

Hohl bemüht sich in dieser Passage sichtlich darum, das Leiden und die damit verbundene Persönlichkeitsstruktur aufzuwerten. Zu diesem Zweck führt er sich vor Augen, dass das Leiden den Menschen überhaupt erst aktiv mache, indem es ihn dazu zwingt, mit sich selbst umzugehen und sein Leben gegen die vorgängigen Unzulänglichkeiten zu gestalten. In einer solchen Form der »Selbsterlösung«, wie sie Norbert Bolz für die »Selbstbeschäftigung« im Studium der »eigenen Leiden und Beschädigungen« in anderem Zusammenhang markiert hat,⁵³ erschreibt sich Hohl die Maxime, dass zum Lebenskünstler und zum schöpferischen Gestalter seines Lebens letztlich nur der Leidende taugt. In diesem Sinne stellt Hohl sich selbst gegenüber heraus, dass der leidende Mensch nicht länger bloß eine Bürde mit sich trage, sondern vor allem die Gelegenheit zum reflektierten und schöpferischen Leben. Er begründet das damit, dass sich der Leidende seinem Wesen nicht einfach hingeben könne wie »Herr Meyer«, sondern sich »dauernd, schrittweise aktiv« dazu verhalten müsse (N, 101). Aus diesem Grund erklärt Hohl die im Leid gründende, produktive Lebensführung mittels einer lebensethischen Maxime zum normativ richtigen Leben: »daß kein Leben bleiben kann ohne Produktivität« (N, 68).

Die *Notizen* dienen offenkundig der Inauguration einer Werteordnung, die das Leiden daran, keinen »festen Boden unter den Füßen« zu haben, als Stimulus der Lebenskunst und des schöpferischen Lebens umdeuten. Die Arbeit der Selbstrechtfertigung beim Schreiben über sich schlägt in eine Art Selbstbeschwörung um, wozu auch der Aufruf gehört, den Lohn nicht in der Anerkennung durch andere zu erwarten, sondern in sich selbst:

Der Lohn muß in dir sein, natürlich gibt es kein anderes Ziel der Leistung; und er wird auch dann in dir sein, wenn du sagen kannst: »ich habe einem andern zu Gefallen gelebt«, *vorausgesetzt, daß* es mit deiner Konstitution übereinstimme, einem andern zu Gefallen gelebt zu haben. (Denn du darfst nie verlangen, daß von dem andern dir der Lohn komme! Solche Rechnung wäre wider das Gesetz.) (N, 52)

Für die Funktion von Notizen und Tagebüchern als Medien der Selbstsorge ist dies bemerkenswert, da Hohl hier eine Lebensregel aufstellt, die ihm (und seinen Lesern) »festen Boden« unter den Füßen geben soll. Dieser Regel zufolge dürfen Anerkennung und Lohn nur von sich selbst, nicht von anderen erwartet

werden – nur so komme das eigene Leben mit einem offenbar allgemeingültigen »Gesetz« überein. Dieses Gesetz ist dem über sich selbst Schreibenden aber alles andere als selbstverständlich. Er muss es sich vielmehr erarbeiten, ja erschreiben, indem er sich gebietet, nicht zum Gefallen anderer leben zu dürfen, das heißt, indem er sich das Gesetz im Schreiben über sich eigens vorschreibt. Damit wird das Schreiben über sich als Praktik lesbar, mit der das Begehren nach Anerkennung durch andere auf sich selbst zurückgebogen und die Aufmerksamkeit insgesamt von der Außenwelt zu sich selbst verschoben wird. In diesem Sinne deutet Hohl auch Angstgefühle zu Gelegenheiten der Rationalisierung um und rationalisiert sie damit selbst im Schreiben über sich:

Die Geistesstärke eines Menschen ist zu messen im Zustand der Angst. Nicht, daß nicht jeder in gewaltige Angst gestürzt werden könnte – jedoch ist der Unterschied der, ob er in diesem Zustand noch auf Überlegungen des Verstandes zu hören vermag oder nicht. [...] Der geistig Starke sucht eben in der höchsten Gefahr am ehesten Zuflucht bei der Vernunft, er sucht durch den Verstand Rettung vor allem! (N, 48)

Hohl entwickelt auch hier eine Art Axiom, das Leid oder Angst zur Bedingung der Möglichkeit von Stärke macht. Nur wer sich ängstige, könne sich als ›geistesstark‹ bewähren, indem er der Angst standhalten müsse. Wer keine Angst empfinde, könne sich danach per se nicht als ›geistesstark‹ erweisen, weil ihm die Option dazu fehle, sich aktiv in der Gestaltung des Verhältnisses zwischen sich selbst und der Welt zu verhalten. Ein Beispiel solcher ›Geistesstärke‹ und Rationalisierungsfähigkeit sind die *Notizen* selbst, die das entäußerte Produkt des Leidens, von dem Hohl vorher gesprochen hatte, eigens darstellen. So erschreibt sich das Subjekt im Schreiben über sich und seine Ängste das subjektkonstitutive Narrativ des schöpferischen Menschen, dessen Norm er nur deshalb entsprechen kann – so Hohls Selbst- und Weltdeutung –, weil er leidet. Ziel der Normsetzung ist also die Selbstlegitimierung als leidender Mensch. Gelingt diese zirkuläre Umdeutung, so wird die gewöhnliche Hegemonie des ›Herrn Meyer‹, in der die leidende und aktive Existenz befremdlich wirkt, als unangemessen und kurzsichtig disqualifiziert, während das ›anormale‹ Leben des Leidenden zum ›wahren Leben‹ avanciert, eben weil es der Gestaltung und Lebenskunst bedarf, ja weil es sorgebedürftig ist.

Ermahnung zum einfachen Leben in Camus' ›Carnets‹

Albert Camus hat das Schreiben über sich vielfach dazu genutzt, sich über sich selbst und die Art, wie er leben kann und soll, bewusst zu werden. Während die

Forschung, insbesondere in biographischen Studien zu Camus, gezeigt hat, dass Camus das Glück der Einfachheit zum Ideal erklärt hat,⁵⁴ ist die damit verbundene Praktik der Selbstsorge oder der Arbeit an sich noch nicht systematisch in den Blick gerückt. Indes erklärt Camus in seinen *Carnets* die Selbstsorge, genauer die Bestimmung dessen, wer man ist, zu einer lebenslangen Tätigkeit, die erst mit dem Tod endet, mit dem man sich letztlich vollständig erkennen würde.⁵⁵ Bevor der Tod die Selbsterkenntnis aber besiegelt, ruft Camus sich dazu auf, das bloße ›Spiel‹ des Lebens als Möglichkeit der ›Eroberung seiner selbst‹ zu verstehen, wenngleich er einräumt, dass es sich dabei um ein aussichtsloses Unterfangen handelt (›la sachant absurde« [C I, 31]). In diesem Zusammenhang dient das Schreiben über sich als Reflexionsraum zur unmittelbaren Lebensführung, das ›Einhalten‹ und ›Luftholen‹ gewährt: »Pour donner la ponctuation et la respiration, l'écrire tout au long de ma vie« [C I, 186; ›Um einen Punkt zu setzen und Atem zu geben, das ganze Leben schreibend]. Das Schreiben ist für Camus also eine Praktik, die das Leben begleitet und organisiert. So finden sich in den *Carnets* zahlreiche lebenspraktische Selbstermahnungen und Regelentwürfe, wie der Aufruf, einfach und wahrhaftig zu sein, nicht erscheinen zu wollen, sondern sich selbst zu akzeptieren und hinzugeben: »il faut être simple, vrai, pas de littérature – accepter et se donner« (C I, 33). Diese Bemerkung ist im Kontext des Schreibens über sich insofern spannungsreich, als Camus darauf besteht, keine ›Literatur‹ sein zu wollen, sondern ›er selbst‹, das heißt authentisch und ohne poetische Überformung. Zwar handelt es sich bei der ästhetischen Subjektivität, die im Schreiben konstruiert wird, um eine »semantischle« Erfindung des Ichs in »symbolischer Form«, die keinerlei ausgezeichnete Authentizität für sich beanspruchen könne, wie Bohrer bemerkt,⁵⁶ und doch gibt sich Camus in seinen *Carnets* eben gerade schreibend Anleitungen dazu, wie er von seinen Eitelkeiten absehen und aufhören könne, sich und andere täuschen zu wollen, um ›wahrhaftig‹ zu werden:

Chaque fois que l'on (que je) cède à ses vanités, chaque fois que l'on pense et vit pour ›paraître‹, on trahit. À chaque fois, c'est toujours le grand malheur de vouloir paraître qui m'a diminué en face du vrai. Il n'est pas nécessaire de se livrer aux autres, mais seulement à ceux qu'on aime. Car alors ce n'est pas plus se livrer pour paraître mais seulement pour donner. (C I, 66f.)

Jedes Mal, wenn man sich (wenn ich mich) den Eitelkeiten überlässt (überlasse), jedes Mal, wenn man denkt und lebt, um zu ›erscheinen‹, täuscht man etwas vor. Jedes Mal – das ist das große Unglück am Erscheinenwollen, jedes Mal setzt es mich vor dem Wahren herab. Es ist nicht nötig, sich anderen auszusetzen, nur denen, die man liebt. Denn dann liefert man sich ihnen nicht mehr aus, um zu erscheinen, sondern um sich hinzugeben.]

Dieser Auszug zeigt deutlich, wie Camus sich selbst durch das Aufschreiben normativer Lebensregeln bearbeitet und beherrschen will. ›Man‹ bzw. – wie Camus in Klammern einfügt – er selbst (»je«) müsse davon absehen, als jemand erscheinen zu wollen, da ihn dies von der ›Wahrheit‹ abbringe. Dabei stellt die Verschränkung des allgemeinen ›man‹ und des persönlichen ›ich‹ heraus, dass und inwiefern Camus eigene Erfahrungen und Korrekturbedürfnisse an einem überindividuellen Maßstab misst: ›Ich‹ und ›man‹ müssen in Übereinstimmung gebracht werden. Das kennzeichnet Normalisierungsprozesse, in denen Normalität als Assimilation an ein »Sollbild« verstanden wird, wie Herbert Mehrrens gezeigt hat.⁵⁷ Die Umsetzung dieser Assimilation verdankt sich normierenden Kontrolltechniken, worunter »bewusstes Handeln oder [...] eine bewusst hergestellte Vorrichtung« zu verstehen sind, »die einen realen Prozess zu einem Zweck oder mit einem Ziel mit einem mentalen oder materialen ›Sollbild‹ vergleicht. Dieser Vergleich führt im Prinzip zur Entscheidung über Eingriffe oder Nichteingriffe in den Prozess.«⁵⁸ Camus verfolgt diese Normalisierung seiner selbst, indem er sich schreibend zum Objekt seiner Selbstsorge macht und seine Lebensführung mit dem abgleicht, wie ›man‹ gemeinhin leben soll. Die Doppelung des Wissens darüber, wie man leben soll und dass man der vorgeschriebenen Norm nicht genügt, ist typisch für die Struktur der Selbstsorge, in der man nach Foucault Subjekt und Objekt zugleich ist und korrigierend in die Ausrichtung des eigenen Lebens eingreift. Passend dazu fällt an den *Carnets* auf, dass sich Camus gerade schreibend bewusst macht, was er zu tun hat und wo Defizite korrigiert werden müssen. Er notiert sich Lebensregeln wie »Alors il faut vivre comme il nous est facile de vivre. Ne pas se forcer, même si ca choque« [C I, 84; ›Wohlan, man muss so leben, wie es uns leicht fällt zu leben. Sich nicht zwingen, auch wenn es schockieren mag! oder ›Faire une chose pour être heureux, et en être heureux« [C I, 84; ›Eine Sache machen, um glücklich zu sein, und darüber glücklich sein!], die insofern irritieren, als er sich aktiv dazu aufruft, sich gerade unangestrengt zum Leben zu verhalten, es ›einfach‹ geschehen zu lassen. In diesem Sinne gibt er sich an anderer Stelle noch präzisere Anleitungen dazu, wie man der ›Forderung nach Glück‹ im Leben nachkommen könne:

L'exigence du bonheur et sa recherche patiente. Il n'y a pas de nécessité à exiler une mélancolie, mais il y en a une à détruire en nous ce goût du difficile et du fatal. Être heureux avec ses amis, en accord avec le monde, et gagner son bonheur en suivant une voie qui pourtant mène à la mort.

»Vous tremblerez devant la mort.«

»Oui, mais je n'aurai rien manqué de ce qui fait toute ma mission et c'est vivre.« Ne pas consentir à la convention et aux heures de bureau. Ne pas renoncer. Ne jamais renoncer – exiger toujours plus. [...] Aspirer à la nudité où nous rejette le monde,

sitôt que nous sommes seuls devant lui. Mais surtout, pour être, ne pas chercher à paraître. (C I, 81)

[Die Forderung nach Glück und die geduldige Suche danach. Es gibt keine Notwendigkeit, die Melancholie auszuschließen, aber es gibt eine in der Hinsicht, dass man den Geschmack am Schweren und Fatalen in uns zerstören muss. Glücklich sein mit seinen Freunden, im Einklang mit der Welt, und sein Glück finden, indem man einem Weg folgt, der nichtsdestotrotz zum Tod führt.

»Sie zittern vor dem Tod.«

»Ja, aber ich hätte damit nichts von dem verfehlt, was zu meiner Mission gehört, und das ist zu leben.« Nicht übereinstimmen mit der Konvention und den acht Stunden im Büro. Nicht verzichten. Niemals verzichten – immer mehr fordern. [...] Die Nacktheit anstreben, in der uns die Welt zurückweist, sobald wir allein vor ihr sind. Aber vor allem, um zu sein, nicht um einen Schein zu erzeugen zu versuchen.]

Camus prägt sich hier schreibend ein, dass er keinen Schein erzeugen dürfe, sondern sein solle, die Nacktheit finden und dem Geschmack am Schwierigen und Fatalen abschwören müsse. Im Gegenzug ermahnt er sich dazu, sich der einfachen Dinge anzunehmen, glücklich mit seinen Freunden zu sein, im Einklang mit der Welt zu leben und Erfüllung auf einem Pfad zu suchen, der nicht in ein »ewiges Leben« führt, das auf Erden erlittenes Leid in der verheißenen Glückseligkeit entschädigt, sondern in einem dem Tod eingedenkenden Leben (C I, 125).⁵⁹ Das Schreiben über sich ist für Camus also die Erinnerung daran, ein »wahrhaftiges« Leben zu führen und sich von den in der Sozialisierung zur zweiten Natur gewordenen Konstrukten zu befreien. In Abwendung von den Gepflogenheiten müsse man daher stets alles fordern und sich nicht auf Konventionen wie die lebenszeitraubende Arbeit im Büro einlassen. Um sich dieser »Wahrheiten« unter dem Druck der sozialen Gebräuche bewusst zu werden, bedarf es der Distanz zu ihnen. Camus gewinnt diesen Abstand wie Hohl im Schreiben über sich, also in der »Sorge um sich«, bei der er aus der Teilnehmerin die Beobachterposition wechseln und eingefahrene Praktiken der Selbst- und Weltbegegnung hinterfragen kann. Demgemäß ruft er sich in seinen *Carnets* zu einer Zeitökonomie auf, die die über die bloße Lebenserhaltung hinausgehende Zeit zum Glücklicherweise fruchtbar machen soll (C I, 85), wenngleich sie nicht dafür reiche, man selbst zu werden (»d'être nous-même« [C I, 87]).⁶⁰ Camus geht es hier vor allem darum, die Zeit vom bürgerlich-kapitalistischen Dispositiv zu befreien:

Pour être heureux, il faut du temps, beaucoup de temps. Le bonheur lui aussi est une longue patience. Et le temps, c'est le besoin d'argent qui nous le vole. Le temps

s'achète. Être riche, c'est avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l'être. (C I, 85)

Um glücklich zu sein, braucht es Zeit, viel Zeit. Das Glück, auch dieses bedeutet viel Geduld. Und die Zeit – es ist das Bedürfnis nach Geld, das sie uns stiehlt. Die Zeit verkauft sich. Reichsein ist Zeithaben, um glücklich zu sein, wenn man denn würdig ist, es zu sein.]

Wer glücklich sein will, braucht also Zeit. Gerade das bürgerlich-kapitalistische Credo *time is money* hält seine Subjekte aber dazu an, aus Zeit Geld zu machen. Camus hingegen stellt sich im Schreiben über sich abseits der kapitalistisch zentrierten Welt- und Werteordnung und versucht, sich eine klare Vorstellung davon zu geben, wie man/er die Subjektivation zum arbeitenden Menschen zugunsten des freien und glücklichen Menschen überwinden kann:

Il s'agit d'abord de se taire – de supprimer le public et de savoir se juger. D'équilibrer une attentive culture du corps avec une attentive conscience de vivre. D'abandonner toute prétention et de s'attacher à un double travail de libération – à l'égard de l'argent et à l'égard de ses propres vanités et de ses lâchetés. [...]

À ce prix-là, il y a une chance sur dix d'échapper à la plus sordide et la plus misérable des conditions: celle de l'homme qui travaille. (C I, 94)

Es geht zunächst darum, zu schweigen – die Öffentlichkeit auszuschließen und sich selbst zu beurteilen zu wissen. Eine aufmerksame Körperkultur mit einem aufmerksamen Lebensbewusstsein in Einklang zu bringen. Alle Präntentionen abzulegen und sich einer doppelten Befreiungsarbeit hinzugeben – im Hinblick auf das Geld und im Hinblick auf seine eigenen Eitelkeiten und Schwächen. [...]

Zu diesem Preis steht die Chance eins zu zehn, der armseligsten und übelsten aller Bedingungen zu entkommen, nämlich der des Menschen, der arbeitet.]

Ganz im Sinne der Sorge um sich muss sich das Subjekt zunächst einmal auf sich selbst zurückziehen, schweigen und alle äußeren Bewertungsmaßstäbe ausklammern. Den Weg in diesen Zustand ebnet sich Camus schreibend. Doch handelt es sich beim Schreiben über sich nicht um einen der Selbstsorge vorgelagerten Schritt, sondern das Schreiben selbst ist ein wesentlicher Bestandteil der Subjektkonstituierung als ›glücklicher‹ und vom ›Schein‹ befreiter Mensch. Im Schreiben über sich lenkt Camus seine Aufmerksamkeit auf Praktiken wie die Körperkultur und die Bewusstseinsbildung für ein ›richtiges‹ Leben, dessen Konturen unter den sozioökonomischen Üblichkeiten unscharf zu werden drohen und dazu führen, dass sich das Subjekt in den gesellschaftlichen Anforderungen verliert. Dagegen schreibt Camus an, indem er sich eine Ethik, in der Geld,

Eitelkeiten und andere Schwächen, die in der durchökonomisierten kapitalistischen Gesellschaft zum *comme il faut* gehören, überwunden werden, regelrecht einschreibt. Weil die bürgerlich-kapitalistische Subjektkultur im Vollzug ihrer Praktiken aber hartnäckig verfestigt wird⁶¹ und mit ihr die Vorstellung, dass man nur als ›arbeitender Mensch‹ von Wert sei, ist die Etablierung einer alternativen Ethik und Subjektkultur – gerade auch einer von Einfachheit und Unverstelltheit gekennzeichneten – aufwendig. Daher muss Camus sich schreibend vor Augen halten, dass nur derjenige, der sich dieser eindimensionalen Werteordnung verweigert,⁶² sich selbst akzeptieren und ›einfach‹ leben könne: »Moi, je n'ai pas de mérite. Je me suis accepté moi-même. De là que tout soit si simple« [C I, 100; ›Ich, ich habe keine Verdienste. Ich habe mich selbst akzeptiert. Von da an wird alles so einfach].

Um diese Einfachheit zu erreichen, müsse man sich befreien von den Mustern des Lebens, die uns auslaugen und beherrschen, wie Camus bemerkt (C I, 131).⁶³ Im Unterschied zu dieser Heteronomie geht es Camus darum, zu lernen, sich selbst zu beherrschen: »La première chose est qu'on apprenne à se dominer« (C I, 154). Das entspricht Foucaults Konzept der ›Sorge um sich‹, da in der Selbstbeherrschung ja die Freiheit liegt, nicht mehr von äußeren Gesetzen dominiert zu werden, sondern sich selbst im Griff zu haben. Auch Beate Rössler hat jüngst bemerkt, dass das Schreiben über sich als Instrument zur Erlangung von Autonomie zu verstehen sei, das Subjekten Halt vor dem unverfügbaren Horizont möglicher Geschehnisse verleihe.⁶⁴

Obwohl Camus sich das alles schreibend einprägt, besteht er zugleich darauf, dass das Wissen davon, wie man leben soll, das Wissen darüber, wie man schreiben soll, übertreffen müsse:

Le problème est d'acquérir ce savoir-vivre (avoir vécu plutôt) qui dépasse le savoir-écrire. Et dans la fin, le grand artiste est avant tout un grand vivant (étant compris que vivre, ici, c'est aussi penser sur la vie [...]). (C I, 112)

[Das Problem besteht darin, dieses Wissen vom Leben (oder eher dasjenige gelebt zu haben) zu gewinnen, das über das Wissen zu schreiben hinausgeht. Und am Ende ist der große Künstler vor allem ein großer Lebender (gesetzt, dass Leben hier auch Über-das-Leben-Nachdenken miteinschließt [...]).]

›Schreiben zu wissen‹ und ›Leben zu wissen‹ stehen bei Camus in einem engen, doch scharf unterschiedenen Verhältnis zueinander. Leben ist für ihn mehr als Schreiben, wenngleich das richtige Leben das Nachdenken miteinschließt, wie ein großer Künstler eben immer auch ein großer Lebender sei. Das Nachdenken über das Leben – das zeigt sich an den *Carnets* – vollzieht Camus indes gera-

de schreibend. Daher stellt sich angesichts seiner Notizen die Frage, ob nicht das Schreiben über sich und die darin zu findenden Selbstermahnungen zum richtigen Leben Belege dafür sind, dass die Form des eigenen Lebens poetisch entworfen und gestaltet werden muss, um ›wahrhaftig‹ zu sein. Ist ein *grand vivant* nicht immer auch ein *Lebenskünstler*, das heißt ein *grand artiste*, der sich selbst formt?

Um diesen Verdacht genauer zu untersuchen, hilft ein Blick auf die späteren *Carnets* der Jahre 1942 bis 1951. Sie behandeln vielfach die Herausforderung, in einer absurden Weltordnung leben zu können.⁶⁵ Camus' revolutionärem Projekt, das anthropologische Bedürfnis nach Sinn zu überwinden, liegt das Ziel zugrunde, soweit wie möglich in die Bedeutungslosigkeit vorzudringen.⁶⁶ Wer das vermag, verhalte sich der existenzialistischen Konstitution der Welt entsprechend und lebe nach Camus ›richtig‹ und ›wahrhaftig‹ (C II, 85). Die Herausforderung eines richtigen Lebens besteht mithin auch darin, das ontologische Sinndefizit aushalten und sich selbst einen Sinn in der Welt schaffen zu können, dessen Relativität aber zugleich akzeptiert wird. So ist weder der Welt noch dem Leben in Camus' Ethik und Ontologie von vornherein ein einheitlicher Sinn gegeben – um ihn muss man sich vielmehr ausdrücklich ›sorgen‹ (›le souci fondamental est le besoin d'unité; [...] C'est à l'homme de se fabriquer une unité« [C II, 58; ›die grundlegende Sorge besteht in dem Bedürfnis nach Einheit; [...] Es ist Aufgabe des Menschen, sich eine Einheit zu fabrizieren«). Da die Alogik der absurden Welt jede Orientierung und jedes gerichtete Leben unmöglich mache, wie Camus einräumt (C II, 111), müssen Einheiten, Identitäten und Ordnungen trotz ihrer Kontingenz – um mit Kafka zu sprechen – ›konstruiert‹ werden.⁶⁷ Teil dieser Arbeit ist eben auch die Arbeit am Selbst, um zu einer psychischen Einheit oder Identität zu gelangen: ›Il s'aperçoit ainsi que le vrai problème, même sans Dieu, est le problème de l'unité psychologique [...] et la paix intérieure« [C II, 19f.; ›Es scheint so, dass das wahre Problem, *selbst ohne Gott*, das Problem der psychologischen Einheit [...] und des inneren Friedens ist. Wie der mit der psychischen Integrität verbundene ›innere Friede‹ auf dem Weg der Selbstsorge erreicht werden kann, so schafft sich Camus auch angesichts der absoluten Tatsache des Todes, die den ›inneren Frieden‹ zu stören droht, einen mehr oder weniger festen Boden unter den Füßen, indem er den Tod als formgebende Begrenzung des Lebens diskursiviert (C II, 92). Zu diesem Zweck sieht er im Tod eine Horizontlinie, an der sich die Freiheit des Lebens und Denkens bewähren müsse (C I, 104).⁶⁸ Die Möglichkeit von Tod und Krankheit werden in den *Carnets* mithin durch einen sinnstiftenden Mythos überformt, der in der Lebensregel kulminiert, dass nur derjenige, der das Leben von seiner Beschränkung her denke und den Verlust des freien Lebens ahne, sich der

Dringlichkeit zum Genuss des Lebens bewusst sei: »Ne pas oublier: la maladie et sa décrépitude. Il n'y a pas une minute à perdre – ce qui est peut-être le contraire de »il faut se dépêcher« IC II, 106; »Nicht vergessen: Krankheit und Verfall. Es darf keine Minute verloren werden – was womöglich das Gegenteil von »man muss sich beeilen« ist! Ähnlich wie Hohl geht es auch Camus im Schreiben über sich darum, mit Ängsten und Leiden produktiv umzugehen. In diesem Sinne stellt auch Camus das Axiom auf, dass der Maßstab allen Denkens darin liege, was man aus dem Leid herauszuziehen vermöge (C II, 96). Wie wichtig dafür wiederum das Schreiben über sich ist, zeigt sich daran, dass man nur in Momenten der Hoffnungslosigkeit schreibe, wie Camus notiert (C II, 122), weil Kunst ein Mittel dazu sei, Abstand vom Leiden zu gewinnen: »L'art est la distance que le temps donne à la souffrance./C'est la transcendance de l'homme par rapport à lui-même« IC II, 113; »Die Kunst ist die Distanz, die die Zeit dem Leiden schenkt./Sie ist die Transzendierung des Menschen in Bezug auf sich selbst. In Analogie zur heilenden Zeit lindert die Kunst also das Unwohlsein, mit dem Unterschied, dass Kunst ein Produkt der eigenen Sorge ist, mit der der Mensch sich zu sich selbst verhält und damit zugleich über sich hinausgelangt. Damit erfüllt die Kunst ein typisches Kriterium der Sorge um sich, nämlich aktiv Distanz von seinem leidenden Selbst zu produzieren, um sich zu therapieren, während man sich der Zeit hingegen einfach überlassen kann oder muss. Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass Camus nicht passiv darauf wartet, dass die Zeit über das Unbehagen hinweghilft, sondern darüber schreibt, dass er sich vor Momenten der Schwäche fürchte und sich darauf vorbereiten müsse: »J'essaie de me tenir prêt. Mais il y a toujours une heure de la journée ou de la nuit où l'homme est lâche. C'est de cette heure que j'ai peur« IC II, 120; »Ich versuche, mich bereit zu halten. Aber es gibt immer eine Stunde am Tag oder in der Nacht, in der der Mensch schwach ist. Es ist diese Stunde, vor der ich Angst habed. Die Angst vor der Stunde der Schwäche wird im Schreiben über sie rationalisiert und kunstvoll kalkulierbar gemacht. Beim Schreiben über sich handelt es sich um eine Strategie, sich angesichts der unabsehbaren Schwächemomente mental zu stärken und sich mithilfe narrativer Vorwegnahmen des Möglichen in ein Gespräch mit sich selbst zu begeben, um die Angst beherrschen zu können.

Neben impliziten Aufrufen zur Selbstbeherrschung finden sich in den *Carnets* auch zahlreiche explizite Ermahnungen und Eingriffe in die eigene Subjekt-konstitution (C II, 157).⁶⁹ Camus reflektiert, welcher Anstrengungen es bedürfe, »normal« zu sein: »Que d'efforts démesurés pour être seulement normal! Et quel plus grand effort encore pour qui a l'ambition de se dominer et de dominer l'esprit« IC II, 156; »Welch unermessliche Anstrengungen, um einfach nur normal

zu sein! Und welche noch größere Anstrengung für denjenigen, der den Ehrgeiz hat, sich selbst und seinen Geist zu beherrschen. Auch das Schreiben über sich erweist sich vor diesem Hintergrund als Praktik der Selbstbeherrschung und der Normalisierung, insofern Camus sein Leiden daran, sich keine Ordnung geben zu können und mit der ›inneren Anarchie‹ und ›schrecklichen Unordnung in sich‹ sterben zu müssen, schreibend vor Augen führt und die ›Unordnung‹ damit begrifflich handhabbar, genauer begreifbar macht:

Il y a en moi une anarchie, un désordre affreux. Créer me coûte mille morts, car il s'agit d'un ordre et que tout mon être se refuse à l'ordre. Mais sans lui, je mourrais éparpillé. (C II, 309)

[Da ist eine Anarchie, eine schreckliche Unordnung in mir. Etwas zu schaffen kostet mich tausend Tode, denn es handelt sich dabei um eine Ordnung und mein ganzes Wesen widersetzt sich der Ordnung. Ohne sie aber sterbe ich zerstreut.]

Um das an sich selbst beobachtete Ungenügen zu korrigieren, ermahnt Camus sich in seinen *Carnets* zu Willensübungen, mit denen seine Leidenschaft in Ausgleich gebracht und geheilt werden soll (C II, 243 und 269).⁷⁰ Die dafür nötige Arbeit an sich könne nur in der Distanz zur Gesellschaft erfolgen, worin für Camus das Glück liegt (C II, 137).⁷¹ Doch die gesuchte Einsamkeit und die damit verbundene Ordnung seiner widerspenstigen Persönlichkeit findet sich nicht erst jenseits des Schreibens über sich, sondern er erschreibt sie sich bereits hier und jetzt, indem er sich schreibend darin bestärkt, dass es im Leben nur darum gehe, frei zu sein (C II, 151), sich selbst kennen zu lernen, sich selbst zu akzeptieren und man selbst zu sein (C II, 141).⁷² Diese Einsicht verdankt sich dem Denkraum, den das Schreiben über sich eröffnet.

Paveses »Mestiere di vivere« und das Schreiben über sich und den Körper

Schon der Titel von Cesare Pavese's Tagebuch ist für die Arbeit am Selbst bezeichnend: *Mestiere di vivere*, ›Handwerk des Lebens‹. Das nach Pavese's Freitod im Turiner Hotelzimmer gefundene Manuskript gibt Zeugnis von der *techné* und der *competenza*⁷³ des (Über-)Lebens. So hat die Forschung bereits auf die existenzielle Beziehung zwischen dem Schreiben und dem Leben in Pavese's Tagebuch hingewiesen: Peter Boerner spitzt Pavese's Tagebuch auf die Frage zu, »wie der Mensch mit dem Leben fertig werden« und das »Gefühl des Unbehaustseins« beherrschen könne.⁷⁴ Marziano Guglielminetti attestiert Pavese – passend zu Kafkas Beschreibung des Tagebuchschreibens – »una volontà di

»costruzione« che è lirica e personale ad un tempo« keinen Willen zu »Konstruktionen«, der zugleich lyrisch und persönlich ist und weist darauf hin, dass Leben und Kunst bei Pavese nicht voneinander zu trennen seien.⁷⁵ Jüngst hat Florian Henke *Il Mestiere di vivere* überdies als »bewegendes Dokument einer Sinnsuche« beschrieben, bestehend aus der »Erörterung persönlicher Ängste« und ihrer Überlagerung von »poetologischen und politischen Fragen«.⁷⁶ Eine systematische Analyse des 1952 postum erschienenen Werkes als »Sorge um sich« steht jedoch noch aus.

Aufschlussreich ist, dass in Paveses Strategien zur Bewältigung des Lebens von Anfang an die Aussicht auf den Freitod eine zentrale Rolle spielt. Der Gedanke, sich das Leben jederzeit nehmen zu können, hilft ihm dabei, das Leid zu ertragen und – wie er schreibt – »geerdet« zu werden:

Soltanto così si spiega la mia vita attuale da suicida. E so che per sempre sono condannato a pensare al suicidio davanti a ogni imbarazzo o dolore. È questo che mi atterrisce: il mio principio è il suicidio, mai consumato, che non consumerò mai, ma che me carezza la sensibilità.⁷⁷

[Nur so erklärt sich mein gegenwärtiges Leben als Selbstmörder. Und ich weiß, dass ich immer verdammt bin, angesichts jeder Demütigung oder jedes Schmerzes an den Suizid zu denken. Dies ist es, was mich erdet: mein Prinzip ist der Suizid, niemals vollzogen, den ich niemals vollziehen werde, aber der meine Empfindsamkeit streichelt.]

Pavese versteht den Selbstmord also nicht als Akt der Beendigung des Lebens, sondern als »Lebensprinzip«, das ihm dabei hilft, Demütigungen zu ertragen und »Boden unter den Füßen« zu bekommen (»atterisce«). Indes ist die Möglichkeit, sich jederzeit das Leben nehmen zu können, sicher die radikalste Relativierung des unabsehbaren Möglichkeitsraums des Lebens und seines unhintergehbaren »Absolutismus der Wirklichkeit« (Hans Blumenberg). In diesem Sinne schreibt Pavese auch über sein Leiden an frühzeitigen Ejakulationen; bei diesen handle es sich um einen »difetto«, der den Schmerz lohne, sich das Leben zu nehmen (»per cui vale la pena di uccidersi« [MV, 51]). Für Pavese stellen sie eine unüberwindbare körperliche Einschränkung dar (»la muraglia di una impossibilità fisica« [MV, 65]; »die Mauer einer physischen Unmöglichkeit«), und nichts rechtfertige den Freitod mehr als sexuelle Unzulänglichkeiten (MV, 68). Vor diesem Hintergrund wirkt das Schreiben über sich als eine Art Krisenbewältigung, die den Vollzug des Suizids aufschiebt. Denn wie das suizidale Lebensprinzip Pavese erdet, ihm festen Boden unter den Füßen gibt, so verleiht ihm das Schreiben über sich einen Schein jener Kraft (»forza«) und jenen Halts (»reggere«), die ihm im Leben fehlen, wie Pavese notiert (MV, 68). Nur so, also schreibend, ist er in

der Lage, einen Mann, »che *non sa vivere*«, der nicht zu leben weiß – das heißt sich selbst – auf dem schmalen Grat zwischen Freitod und Leben zu navigieren (MV, 34). Um diesen Grat trittsicher zu machen, formuliert Pavese – ähnlich wie Hohl und Camus – in seinem Tagebuch Lebensregeln wie die folgende: »La lezione è questa: costruire in arte e costruire nella vita, bandire il voluttuoso dall'arte come dalla vita, essere tragicamente« (MV, 35; ›Die Lektion ist diese: Konstruieren in der Kunst und Konstruieren im Leben, das Wollüstige der Kunst wie des Lebens bändigen, tragisch sein‹. Für die Kunst und das Leben gilt für Pavese also gleichermaßen, dass man ›konstruieren‹ und das ›Wollüstige‹ bändigen müsse. Nimmt man den Vergleichspunkt von Kunst und Leben beim Wort, so stellt Pavese hier eine ›Lebenskunst‹ in Aussicht, die nach denselben Regeln wie die Poesie konstituiert ist. Sollten Sinn und Wirkung von Kunst auf der gekonnten Erzeugung von Schein und Täuschung beruhen und – etwa in der kritischen Betrachtung von Nietzsche – als Mittel zur »Selbstbehauptung im Dasein« dienen,⁷⁸ so überrascht es wenig, dass Pavese ›Lebenskunst‹ als die Kunst definiert, an Lügen glauben zu können: »L'arte di vivere è l'arte di saper credere alle menzogne« (MV, 75). Vor dem Hintergrund, dass schon Kafka bemerkte, dass das Schreiben über sich ›Konstruktionen‹ erschaffe, die Orientierung im ›Nebel‹ der existenziellen Verlorenheit bieten, obwohl die täuschende Verallgemeinerung des Erlebten und Erlittenen in der Sprache durchschaut werde, zeichnet sich ab, was Pavese damit sagen will. Denn auch er ist von der Aussichtslosigkeit seiner Lage überzeugt – »siamo quello che siamo« (MV, 68; ›wir sind das, was wir sind‹ – und macht sich in aller Deutlichkeit klar, aufgrund seiner unbeherrschten Begierden niemals heiraten zu können und immer ein ›Kind‹ zu bleiben (MV, 69). Trotzdem zeugt das Tagebuch davon, inwiefern ihm die Erzählung einer ›lebenskünstlerischen Lüge‹, der Mythos vom ›suizidalen Lebensprinzip‹, jahrelang das Überleben ermöglicht hat, dessen Lebensprinzip die Differenz zwischen Techniken des Schreibens und des Lebens eben doch kollabieren lässt.⁷⁹

Alltagsmythologische Erzählungen oder eben ›Lügen‹ sind für Pavese also von existenzieller Bedeutung. Sie greifen auch und gerade im Umgang mit den Unzulänglichkeiten des eigenen Körpers angesichts von Tod und Krankheit. So bemerkt Pavese in *Mestiere di vivere*, dass er das Versagen seines Körpers stets gefürchtet habe (MV, 161). Zugleich entwickelt er aber produktive Strategien dafür, Tod und Krankheit ähnlich wie Camus und Hohl als das Leben formende und bewusst machende Begrenzungen umzudeuten. So hebt das Eingedenken an die Endlichkeit des Lebens die Tatsache, dass wir am Leben sind, überhaupt erst hervor und erfüllt Pavese mit ›tiefer Heiterkeit‹ darüber, dass er zum Zeitpunkt des Gedankens an die Möglichkeit des Todes eben nicht tot, sondern lebendig

ist: »Perché quest'allegrezza sorda e profonda, *fondamentale*, che sorge nelle vene e nella gola di chi ha stabilito di uccidersi? Davanti alle morte non dura più che la brutta coscienza che siamo ancor vivi« (MV, 86); »Warum diese betäubende und tiefe, *fundamentale*, Heiterkeit, die in den Venen und der Kehle derer quillt, die beschlossen haben, sich das Leben zu nehmen? Vor den Toten bleibt nichts mehr als das rohe Bewusstsein davon, dass wir noch lebend. Solche Passagen sind exemplarische Ausformungen der Sorge um sich, mit denen Pavese die suizidale Neigung als »suizidale Lebensform« fruchtbar macht, die eben nicht auf das Ende des Lebens bezogen ist, sondern auf die bewusste Erfahrung des Lebens selbst. Im Schreiben über sich wird der Freitod also gewissermaßen als Horizontlinie eingeholt, vor deren Abgrund das Leben als präliminäre Phase vor dem Nichts als produktiver Möglichkeitsraum bewusst wird.

Da Pavese sich aber an zahlreichen anderen Stellen des Tagebuchs eingesteht, dass der Wunsch zu sterben auf seine Einsamkeit zurückzuführen sei (MV, 87) und dass er die Einsamkeit nicht länger aushalte (MV, 93), sind die Positivbeschreibungen des Todes primär Zeugnisse vom Ringen um die Deutungshoheit über das Leiden am Leben. Passend dazu heißt es an anderer Stelle:

Valeva la pena essere così vile, per ottenere che cosa? Altri squarci, altra cancrena, altro sfottimento.

Sono diventato idiota. Mi chiedo e richiedo: che cosa le ho fatto di male? Abbi il coraggio, pavese, abbi il coraggio. (MV, 94)

Illohnte es den Schmerz, so feige zu sein, um was zu erreichen? Andere Wunden, anderer Wundbrand, andere Verspottung.

Ich bin ein Idiot geworden. Ich frage mich wieder und wieder: was habe ich Ihnen Schlechtes getan? Habe Mut, Pavese, habe Mut.]

Pavese durchschaut die Durchhalteparolen und die sinnlosen Fragen nach einem Grund für das eigene Unglück – »che cosa le ho fatto di male?« – als »idiotische« Konstrukte, die ihn über die Aussichtslosigkeit des Lebens hinwegtäuschen, obwohl er sich – performativ widersprüchlich – im selben Atemzug dazu aufruft, Mut zu haben, und zwar dazu, sich das Leben zu nehmen. Wenig später jedoch beruhigt er sich damit, dass alles, selbst der existenzielle Luxus (»lusso«), auf der Welt zu sein, eben bezahlt werden müsse (MV, 116). Unter dieser Prämisse wird das Leiden am Leben als Teil einer natürlichen Ökonomie aus Glück und Leid relativiert und rationalisiert. Vor diesem Hintergrund verdeutlichen diese Positionswechsel zwischen Verzweiflung und logischer Beherrschung des Unglücks, wie sehr Paveses Tagebuch vom »Handwerk des Lebens« im Sinne eines diskursiven Kampfes um das Überleben beherrscht ist. Ähnlich stellt schon

Camus zu Beginn seines *Sisyphé* die vielzitierte existenzialistische Frage, ob das Leid im Leben die Anstrengung rechtfertige, das Leben zu leben und es sich nicht einfach zu nehmen.⁸⁰ An Paveses Tagebuch zeigt sich, wie sehr das Leben selbst in der Erörterung dieser Frage und vor dem Horizont des schreibend aufgeschobenen Freitodes geführt werden kann.

Darüber hinaus macht *Il mestiere di vivere* deutlich, inwiefern das Schreiben über sich wie Literatur im Allgemeinen der Verteidigung gegen die Angriffe des Lebens dient (MV, 128). Die »arte di vivere« führt bei Pavese zu einer Abschottung unseres Innern (»la nostra sistemazione interiore« [MV, 105]) und zur Ausbildung eines Schutznetzwerkes, das – so Pavese – für mentale Prozesse charakteristisch sei. Pavese notiert, dass sich mit jeder Leiderfahrung ›Stacheldrähte‹ in unserem Bewusstsein ausbilden, die die Gedanken davon abhalten, in bestimmte, von der Angst regierte Denkkzonen abzugleiten: »L'effetto del dolore (disgrazie, sofferenze, quando siano mentali) è di creare un filo spinato nella mente e costringere i pensieri a evitare certe aree, per sfuggire alle angosce che vi regnano« [MV, 102; ›Die Wirkung des Schmerzes (des Unglücks, des Leidens, wenn sie mentaler Art sind) ist es, einen Stacheldraht im Geist zu erschaffen und die Gedanken zu zwingen, gewisse Bereiche zu meiden, um den dort herrschenden Ängsten zu entfliehen‹. Auch Pavese selbst spinnt sich in seinem Tagebuch solche vor dem Absturz in den unabsehbaren Möglichkeitsraum der Ängste bewahrende Schutz- und Sinngewebe, indem er über sich selbst schreibt. Das Tagebuch ist ja selbst ein *textum* bzw. ein Gewebe, das den Schreibenden vor dem Fall in die Untiefen der Angst bewahrt. Das Schreiben über sich knüpft ein engmaschiges Netz der Selbstbeherrschung, das sich auf propositionaler Ebene exemplarisch in Selbstermahnungen wie der Zurechtweisung, zu viel gesprochen zu haben (MV, 63), oder der Selbstkritik, dass er sich nicht länger dafür rühmen solle, kein Vergnügen an gemeinschaftlichen Freuden des Lebens zu haben, manifestiert:

Dovrò smettere di vantarmi incapace dei sentimenti comuni (piacere della festa, gioia della folla, affetti familiari, ecc.). [...] Si odia *ciò che si teme*, cioè quindi che si può essere, *che si sente di essere un poco. Si odia se stessi.* (MV, 113)

Ich muss aufhören mich dafür zu rühmen, ungeeignet für gemeinschaftliche Gefühle zu sein (Festvergnügen, Freude an der Masse, Familiengefühle, etc.). [...] Man hasst *das, was man fürchtet*, das also, was man sein kann, wovon man fühlt, dass man es auch ein wenig ist. *Man hasst sich selbst.*

Diese Stelle ist deshalb aufschlussreich, weil Pavese sich hier ausdrücklich selbst analysiert, das heißt Subjekt und Objekt der Analyse ist. Er führt sich vor Augen, dass ›man‹ – hier ließe sich wie bei Camus ein ›Ich‹ anfügen – genau

das hasse, was ›man‹ fürchte. Fürchten würde ›man‹ wiederum das, wovon man ahne, dass man es selbst auch ein wenig sei. Daher sei der Hass auf die anderen letztlich immer auch Selbsthass. Weil der Hass aber leiden lasse, bedürfe es der Rationalisierung und Beherrschung seiner selbst, um man selbst zu werden, womit das Ende des Leidens einhergehen soll: »L'odio fa soffrire. Vincere l'odio è fare un passo nella coscienza e padronanza di sé, è ›giustificarsi‹ e quindi cessare di soffrire« [MV, 113; ›Der Hass lässt leiden. Den Hass besiegen heißt einen Schritt im *Bewusstsein* und in der *Herrschaft* über sich selbst machen, heißt ›sich rechtfertigen‹ und damit aufzuhören zu leiden]. Für Pavese gehen Selbstrechtfertigung, Selbstbeherrschung und das Ende des Leidens also wie bei Hohl und Camus Hand in Hand. Das Schreiben über sich fungiert dabei als *techné* der Selbstbewusstmachung und Selbstbeherrschung und erfüllt so eine therapeutische Funktion gegen das Leiden. Im Schreiben über sich wechselt Pavese in die Beobachterposition und legt sich von dort aus schreibend die Symptome des Leidens, seine Gründe und die Möglichkeit, es zu überwinden, dar. So fasst Pavese am 1. Januar 1939 zusammen, dass das vergangene Jahr eines mit zahlreichen ›Reflexionen‹, der ›Befreiung von der Kette‹ (»di liberazione della catena«), mit wenigen Schöpfungen, aber ›großen Spannungen, sich selbst zu befreien und zu verstehen‹ (»di grande tensione per liberarmi e comprendere«), gewesen sei (MV, 139). Nach dieser Bilanzierung setzt er axiomatisch fort, dass man sein Leiden mit Bewusstsein durchwirken müsse, wozu man es genauestens beobachten und lebenspraktische Konsequenzen daraus ziehen solle (MV, 139f.). Daher sind Techniken der Bewusstwerdung für Pavese das Wichtigste, was man im Leben lernen und lehren könne: »Ciò che s'*impara* nella vita, ciò che si può *insegnare*, è la tecnica del passaggio alla consapevolezza« [MV, 140; ›Das, was man im Leben *lernt*, das, was man *lehren kann*, ist die Technik zu Bewusstsein zu kommen]. Ein wesentliches Mittel zur Umsetzung dieser Technik der Bewusstwerdung ist die Selbstanalyse, die Pavese selbst ausdrücklich in den Kontext der Freud'schen Psychoanalyse stellt:

A sentire Freud (*Essais de Psychanalyse*) tutto il pensiero nasce dall'istinto della morte: è uno sforzo per *legare* i moti fuggitivi, dionisiaci, libidinosi della vita, in uno schema che contenti il narcisismo dell'io. L'io tende alla regressione verso la quiete, a bastare a sé stesso, nella sua immobilità e assenza di desideri. È una verità che si apprezza quando si soffre e si cerca di analizzare, capire, *fissare* la propria crisi e in definitiva ucciderla. (MV, 199)

Nach Freud (*Essais de Psychanalyse*) wird alles Denken aus dem Todestrieb geboren: er ist eine Anstrengung, um die fliehenden, dionysischen, libidinösen Kräfte des Lebens in ein Schema zu *binden*, das den Narzissmus des Ichs befriedigt. Das Ich neigt zur

Regression in die Ruhe, sich selbst zu genügen, in seine Bewegungslosigkeit und in die Absenz von Begierden.

Es ist eine Wahrheit, die man zu schätzen weiß, wenn man leidet und die eigene Krise zu analysieren, zu verstehen, zu *fixieren* und sie endgültig niederzuschlagen versucht.

Freuds Hypothese, dass die menschlichen Gedanken durch den Thanatos-Trieb zum Tod neigen, zur Stillstellung des Begehrens, zur Selbstgenügsamkeit, worin selbst wiederum ein Lustmoment verborgen liegt,⁸¹ fügt sich gut in Paveses suizidales Lebensprinzip. Daher flieht er Freuds Theorie in die Konstruktion seines Lebensnarrativs als eine Weisheit ein, die nur der wertzuschätzen wisse, der leide und versuche, sich selbst zu analysieren, seine eigene Krise zu begreifen und sie dadurch zu vernichten. Paveses *Mestiere di vivere* ist nämlich selbst ein Dokument solcher existenziellen Selbstanalysen. »una sorta di psicoanalisi letterario di sé stesso«, wie Marziano Giuglielminetti und Guiseppa Zaccaria bemerkt haben.⁸²

Neben der Angst vor den Unzulänglichkeiten des eigenen Körpers leidet Pavese aber vor allem an der Einsamkeit. Wie in Hohls *Notizen* besteht das wesentliche Problem des Lebens für Pavese darin, wie man seine Einsamkeit aufsprengen und mit anderen kommunizieren könne (MV, 146). Zwar arbeitet Pavese das ganze Tagebuch hindurch daran, mit der Einsamkeit umzugehen, doch muss er sich am Ende des Manuskripts und seines Lebens eingestehen, dass es alles andere als nichts sei, eine Frau zu haben, mit der man reden könne und die einen vor der Einsamkeit bewahre, wofür es jedoch eines tüchtigen Körpers bedürfe: »Sei solo. Avere una donna che parla con te non è nulla. Conta solo la stretta dei corpi. Perché perché non ce l'hai?« (MV, 292; ›Du bist allein. Eine Frau zu haben, die spricht, ist nicht nichts. Es zählt nur die Körperspannung. Warum, warum hast du sie nicht?‹) Pavese adressiert sich hier ausdrücklich selbst in zweiter Person Singular. Das wiederholte »perché« macht symptomatisch deutlich, dass das analysierende Ich sich nicht länger vom Seelenzustand des analysierten Ichs distanzieren kann. Pavese glaubt der ›lebenskünstlerischen Lüge‹ nicht länger, sondern erkennt im Schreiben über sich eine ›Selbsttäuschung‹: »Quel che dico non è vero, ma tradisce – per il fatto solo che lo dico – il mio essere« (MV, 305; ›Das, was ich sage, ist nicht wahr, sondern täuscht – schon aus dem Grund, dass ich es sage – mein Sein‹. Gesagt wird das Sein nach Pavese also zur Täuschung – wir kennen das von Kafka. Vor dieser Einsicht vermag Pavese das Selbsterhaltungstextum des Tagebuchs nicht länger zu schützen. Hatte die Diskursivering des Leidens bislang dazu beigetragen, die innere Leere zu füllen, dem schreibenden Subjekt einen ›Boden unter den Füßen‹ zu geben (MV, 351), gesteht Pavese sich hier also ein, dass das Schreiben über sich und der damit

verbundene Mythos den Fall in die Untiefen der Angst nicht mehr beherrschen kann (MV, 294).

In diesem Kontext gerät in den Blick, dass Pavese am Ende des Tagebuchs mehrmals notiert, keine Beziehung mehr zwischen sich und dem Leben herstellen zu können. Zwar habe er schon früher einen Riss zwischen sich und den Dingen der Welt gespürt (MV, 96), doch versteht Pavese diese Entfremdung gegen Ende des Tagebuchs – und seines Lebens – als genuines Problem des Schriftstellers, der das Leben nicht lebe, sondern führe, um neue Themen zum Schreiben zu finden (MV, 343). In Paveses Bilanz ist das Schreiben also das glatte Gegenteil zum Realitätsempfinden und zum Leben (MV, 353). Ist das Schreiben bisher als *techné* der Selbstsorge verstanden worden, die das Überleben sichert, wird es am Ende des Tagebuchs zur Ursache eines nicht gelebten Lebens erklärt: »Nella mia vita sono più disperato e perduto di allora. Che cosa ho messo insieme? Niente. L... Ho vissuto come se non esistessero« (MV, 377; »In meinem Leben bin ich verzweifelter und verlorenere denn je. Was habe ich zusammengebracht? Nichts. L... Ich habe gelebt, als ob ich nicht existieren würde).

Der letzte Eintrag von *Mestiere di vivere* setzt das Schreiben und das Leben schließlich in eine erklärungsbedürftige Opposition, insofern Pavese seinen Willen zu sterben in der Feststellung besiegelt, vor lauter Ekel vor dem Leben nie mehr schreiben zu werden: »Tutto questo fa schifo./Non parole. Un gesto. Non scriverò più« (MV, 378; »All das verursacht Ekel./Kein Wort. Eine Geste. Ich werde nicht mehr schreiben). Gianni Scalia hat die letzten Einträge des Tagebuchs als Ausdruck eines »Handwerks zu sterben« (»un mestiere di morire«) gedeutet, ohne Rachegefühle und Missgunst, sondern als Annahme eines Schicksals.⁸³ Vor dem Hintergrund des Schreibens über sich als Selbstsorge ist an dem letzten Satz des Tagebuchs aber weitaus bemerkenswerter, dass hier an die Stelle des Schreibens, das Pavese bisher am Leben erhalten und ihn zugleich von der »Wahrheit« des Lebens entfernt hatte, eine »Geste« tritt, mit der der zu Lebzeiten problematische Körper selbst zu sprechen beginnt. Die geschriebenen Worte (»parole«) sollen durch eine Geste ersetzt werden, bei der es sich nur um den suizidierten Körper handeln kann, in dem Zeichen und Bezeichnetes wieder in eins fallen, während das Schreiben über sich nach Pavese ja dazu geführt hatte, dass er einen zunehmend größer werdenden Riss zwischen sich selbst und der Welt, zwischen seinem Geist und seinem Körper, verspürt hat. Zugleich zeigt sich an dieser Stelle aber auch, dass der Körper nur deshalb »gestisch« sprechend wird, weil Pavese ihn derart inszeniert: Der letzte Eintrag des Tagebuchs gibt eine Interpretationsanleitung an die Hand, wonach der tote Körper als Surrogat des Wortes betrachtet werden soll und damit auf den Punkt bringt, worunter er gelitten hat und worauf sein Leben im suizida-

len Lebensprinzip von früh an zusteuerte. Der tote Körper wird als Zeichen einer gescheiterten lebenskünstlerischen Lüge verständlich, als Einbruch des Körpers in die Sprache und ihr Schutznetzwerk angesichts des ›Absolutismus der Wirklichkeit‹. Damit der Körper aber sprechend werden kann, muss zuvor über ihn geschrieben worden sein: Er behält nur deshalb das letzte Wort über Paveses Leben, weil Pavese den Körper in seinem Tagebuch so diskursiviert, dass die Selbstsorge in Form des Schreibens über sich auch jenseits des Tagebuchs fortgesetzt und abgeschlossen wird. Adorno hat einmal über Kafkas Prosa geschrieben, dass sie den Leser über die Textgrenze hinaus »aggressiv physisch« angehe.⁸⁴ Dies lässt sich für *Il mestiere di vivere* mit vielleicht noch größerem Recht behaupten, sofern Paveses letzte geschriebene Worte lauten, dass er nicht mehr schreiben werde, um mit diesen Worten über die Grenze des Manuskripts hinaus auf die Geste des toten Körpers zu verweisen. Dieser ist der Schlusspunkt des Schreibens über sich und verweist über das Schreiben hinaus auf die Schwelle zwischen Sprache und Körper, zwischen Erzählung und Realität, zwischen Mythos und Wirklichkeit, zwischen Leben und Tod, wo er das suizidale Lebensprinzip zugleich aufgehen und scheitern lässt. Der suizidierte Körper ist mithin der Schlusspunkt einer Dramaturgie oder eines ›Handwerks des Lebens‹, das wesentlich im Schreiben über sich gründet und noch den toten Körper mit in das Narrativ des Lebens einzieht. Die das Wort ersetzende Geste des Körpers ist mithin Teil von Paveses Poetik der Lebenskunst, die – wie zahlreiche Streichungen, Korrekturen und Ergänzungen im Manuskript zeigen – alles andere als spontan und unreflektiert niedergeschrieben ist, sondern tief von Paveses Kunst- und Konstruktionswillen geprägt ist.⁸⁵

Anmerkungen

- 1 Rainer Maria Rilke, *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, in: ders., *Die Gedichte*, Frankfurt/Main–Leipzig 1998, 608.
- 2 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris 1998, 142.
- 3 Ebd., 158.
- 4 Ebd., 125.
- 5 Ebd., 72.
- 6 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, 194.
- 7 Vgl. ebd., 185f.
- 8 Ebd., 188f.
- 9 Ebd., 189.
- 10 Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1983, 241.
- 11 Rüdiger Görner, *Das Tagebuch*, München–Zürich 1986, 44–47.
- 12 Vgl. zu narrativen Identitätstheorien Dieter Teichert, *Narrative Identitäten. Zur Konzeption einer textuellen Konstitution des Selbst*, in: Christoph Demmerling, Ingrid

- Vendrell Ferran (Hg.), *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*, Berlin 2014, 315–334; Paul Ricœur, *Life. A Story in Search of a Narrator*, in: Mario J. Valdes (Hg.), *A Ricœur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto 1991, 425–437.
- 13 Kafka, *Tagebücher*, 30.
- 14 Ebd., 242.
- 15 Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris 2015, 213.
- 16 Ebd., 303.
- 17 Peter Boerner, *Tagebuch*, Stuttgart 1969, 20ff., hier 21.
- 18 Ebd., 21f.
- 19 Vgl. ebd., 66ff.
- 20 Vgl. Wolfgang Detel, *Foucault und die klassische Antike. Macht, Moral, Wissen*, Frankfurt/Main 2006, Vff. Vgl. Pierre Hadot, *Überlegungen zum Begriff der »Selbstkultur«*, in: François Ewald, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/Main 1991, 221 sowie 226.
- 21 Vgl. dazu die Beiträge des ersten Teils des Sammelbandes Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters (Hg.), *Denken/Schreiben (in) der Krise. Existenzialismus und Literatur*, St. Ingbert 2004; Günter Saße, *Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne*, Göttingen 1977; zum historischen Abriss siehe Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen–Basel 2000, 91–293.
- 22 Vgl. Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt/Main 1998, 13.
- 23 Vgl. Salvo Vaccaro, *Anarchismo e modernità*, in: *Volontà. Laboratorio di ricerca anarchiche*, 50(1996)3–5, 167–205.
- 24 Vgl. Christoph Wulf, *Die anthropologische Herausforderung des Offenen*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 10(2001)2, 11–27.
- 25 Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 2006, 9–39.
- 26 Vgl. Sabine Hark, *deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung*, in: Werner Sohn, Herbert Mehrrens (Hg.), *Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Opladen–Wiesbaden 1999, bes. 65f.
- 27 Aby Warburg, *Mnemosyne I. Aufzeichnungen (1927-1929)*, in: ders., *Werke in einem Band*, hg. von Perdita Ladwig, Martin Treml und Sigrid Weigel, Berlin 2010, 646.
- 28 Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, hg. von Claudia Wedepohl, Berlin 2011, 75.
- 29 Vgl. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 2006, 295–304.
- 30 Warburg, *Mnemosyne I*, 642.
- 31 Ebd., 645.
- 32 Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris 2001, 116.
- 33 Ebd., 82.
- 34 Hadot, *Überlegungen zum Begriff der »Selbstkultur«*, 225.
- 35 Vgl. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, 44.
- 36 Hadot, *Überlegungen zum Begriff der »Selbstkultur«*, 225.
- 37 Vgl. zur Selbstüberwachung und Disziplinierung bes. auch Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1994, 225ff.; vgl. im Bezug auf das »Schreiben über sich« Günter Butzer, *Soliloquium. Theorie*

- und *Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, Paderborn 2008, 460.
- 38 Vgl. dazu auch unter Rekurs auf Foucaults ›Ästhetik der Existenz‹ Cornelia Blasberg, *Vorwort*, in: dies., Deiters (Hg.), *Denken/Schreiben (in) der Krise*, 7–15.
- 39 Foucault, *L'herméneutique du sujet*, 87.
- 40 Ebd., 91.
- 41 Alle Übersetzungen aus dem Französischen und Italienischen in diesem Aufsatz stammen von mir.
- 42 Vgl. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, 129.
- 43 Ebd., 48.
- 44 Vgl. ebd., 198.
- 45 Karl Heinz Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München–Wien 1987, 12.
- 46 Ebd., 13f.
- 47 Ebd., 15.
- 48 Ebd., 17.
- 49 Bettina Mosca-Rau, »Gegenwärtigste Formulierung allein«. Zur Transaktualität Ludwig Hohls, in: Stefanie Heine, Sandro Zanetti (Hg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, Paderborn 2017, 230.
- 50 Vgl. Ludwig Hohl, *Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*, Frankfurt/Main 1984, 9–11; im Folgenden zitiert mit Sigle N und Seitenzahl direkt im Text.
- 51 Alain Badiou, *La vraie vie*, Paris 2016, 14.
- 52 Barthes, *La préparation du roman*, 373.
- 53 Norbert Bolz, *Selbsterlösung*, in: ders., Willem van Reijen (Hg.), *Heilsversprechen*, München 1998, 210.
- 54 Vgl. Iris Radisch, *Camus. Das Ideal der Einfachheit. Eine Biografie*, Reinbek/Hamburg 2014.
- 55 Vgl. Albert Camus, *Carnets I. Mai 1935 - février 1942*, Paris 2013, Bd. 1, 41; im Folgenden zitiert mit Sigle C I und Seitenzahl direkt im Text.
- 56 Bohrer, *Der romantische Brief*, 13.
- 57 Herbert Mehrrens, *Kontrolltechnik Normalisierung. Einführende Überlegungen*, in: ders., Sohn (Hg.), *Normalität und Abweichung*, 55.
- 58 Ebd.
- 59 Vgl. auch Albert Camus, *Carnets III. Mars 1951 - décembre 1959*, Paris 2013, 20, dort zum ›revolutionären Tod‹, ohne Hoffnung zu sterben, worin die Wahrheit des Menschen bestehe.
- 60 Dort heißt es, dass die Zeit nur dafür reiche, glücklich zu sein, nicht aber um wir ›selbst‹ zu sein: »Nous n'avons pas le temps d'être nous-mêmes. Nous n'avons que le temps d'être heureux«.
- 61 Vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006, 39–50.
- 62 Vgl. dazu Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, München 2008.
- 63 »Délivré d'abord de tous ces jours haletants qui venaient de passer, de cet effort pour dominer ma vie, de ces tumultes difficiles«.
- 64 Vgl. Beate Rössler, *Autonomie. Versuch über das gelungene Leben*, Berlin 2017, 188–195.
- 65 Vgl. dazu Annemarie Pieper, *Camus' Verständnis des Absurden in »Der Mythos von Sisyphos«*, in: dies. (Hg.), *Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus*, Tübingen–Basel 1994, 1–16.

- 66 Vgl. Albert Camus, *Carnets II. Janvier 1942 - mars 1951*, Paris 2013, 88; von nun an mit Sigle C II und Seitenzahl direkt im Text.
- 67 Vgl. ähnlich zur Paradoxie der Akzeptanz des Absurden bei gleichzeitiger Sinnbedürftigkeit im Absurden Camus' Hans-Joachim Pieper, *Revolte gegen das Absurde. Zur Philosophie Albert Camus'*, in: Willi Jung (Hg.), *Albert Camus oder der glückliche Sisyphos. Albert Camus ou Sisyphe heureux*, Göttingen 2013, 103–118.
- 68 Dort heißt es: »La seule liberté possible est une liberté à l'égard de la mort.« Über das Zu-Sterben-Wissen C II, 294 und zur Reflexionsleistung angesichts des Todes C II, 350f.; C II, 201 zu Camus' Forderung, dass man Freiheit von der Angst vor dem Tod erlangen müsse
- 69 Man liest dort: »*Mais d'abord se rendre maître de soi-même.*«
- 70 Vgl. dazu Butzer, *Soliloquium*, 43–96.
- 71 Dort heißt es: »Dégoût profond de toute société. Tentation de fuir et d'accepter la décadence de son époque. La solitude me rend heureux. [...] Mais dégoût, dégoût naïsueux de cet éparpillement dans les autres« [Tiefer Ekel vor aller Gesellschaft. Neigung zu fliehen und die Dekadenz seiner Epoche zu akzeptieren. Die Einsamkeit macht mich glücklich. [...] Aber Ekel, Übelkeit erregender Ekel angesichts des Verstreutseins in den anderen].
- 72 Camus schreibt genauer: »À trente ans, un homme devrait se tenir en main, savoir le compte exact de ses défauts et de ses qualités, connaître sa limite, prévoir sa défaillance – être ce qu'il est. Et surtout les accepter« (Mit dreißig Jahren müsste ein Mensch sich im Griff haben, seine Fehler und Qualitäten, wie auch seine Grenzen genau kennen, seine Schwächen voraussehen – sein, was er ist. Und vor allem muss er es akzeptieren).
- 73 Ich danke Claudia Hein für diesen Hinweis.
- 74 Boerner, *Tagebuch*, 63f.
- 75 Marziano Guglielminetti, *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Neapel–Rom 2002, 286.
- 76 Florian Henke, *Pavese, Cesare*, in: Axel Ruckaberle (Hg.), *Metzler-Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2006, Bd. 3, 63.
- 77 Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935–1950*, Torino 1965, 34; im Folgenden zitiert mit Sigle MV und Seitenzahl direkt im Text.
- 78 Theo Meyer, *Nietzsches Kunstauffassung*, in: Gerhard Kluge (Hg.), *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Amsterdam 1984, 16.
- 79 Vgl. Guglielminetti, *Dalla parte dell'io*, 286ff.
- 80 Vgl. Camus, *Sisyphé*, 17.
- 81 Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main 2000, Bd. 3, 213–272.
- 82 Marziano Guglielminetti, Giuseppe Zaccaria, *Cesare Pavese. Introduzione et guida allo studio dell'opera pavesiana. Storia e antologia della critica*, Florenz 1982, 128.
- 83 Gianni Scalia, *Memoria di Cesare Pavese, per lettori stranieri*, in: ders., *Fuori e dentro la letteratura. Stranieri e italiani*, Bologna 2004, 132.
- 84 Theodor W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt/Main 2003, 256.
- 85 Vgl. Guglielminetti, *Dalla parte dell'io*, 286.

Björn Moll

»Schreibschweigsamkeit« und »Schreibdiarrhöe«

Vom Wert des Ungeschriebenen in Elias Canettis »Augenspiel«

Geliebte Phantome?

Welchen Wert hat das Ungeschriebene für die Literaturwissenschaft? Die intuitive Antwort wäre wohl: keinen, beschäftigt sich die Philologie als Realwissenschaft doch mit dem tatsächlich Vorliegenden ... einerseits. Andererseits ist das bloß Imaginierte nicht nur eine starke kreative Kraft und notwendige Vorstufe des Geschriebenen im Prozess des Schreibens, es kann als Spielmarke nicht bloß der Selbst-, sondern auch der Fremdanregung dienen, als Ankündigung, Absichtserklärung, Versprechen etc. Diese Phantomliteratur erhält also erstens eine Wirkkraft, obwohl sie nicht vorhanden ist, sie ist zweitens stets textuell oder zumindest parasitär textuell, weil sie als Referenz benannt sein muss, ihre Planung und der Wille zum Text, wie ernsthaft auch immer er gemeint ist, muss zumindest angedeutet werden. Und drittens liegt ihr irritierendes und mithin aktivierendes Potential genau darin begründet, dass sie nicht vorliegt, da sie als Störfall stets die Bedingungen der Produktion und unartikulierte Vorannahmen sichtbar macht, aber ebenso Akteure des literarischen Feldes dazu zwingt, sich zu ihr zu verhalten. Der Wert des Ungeschriebenen ist folglich nicht stabil, schwankt, je nachdem, welche Rolle ihm zugemessen wird, ob man versucht, das Ungeschriebene zu verdrängen, zu tilgen oder es bewusst ausstellt und selbstgenerativ für neue Projekte heranzieht.¹ Die Metapher des Phantoms ist in diesem Zusammenhang in einer mehrfachen Semantik erkenntnisfördernd: Die Ankündigungen und Projekte erzeugen erstens nicht materiell existierende Trugbilder, die zweitens dennoch im Verborgenen, in der Latenz, wirksam sind und die drittens den Abhub der Literaturwissenschaft darstellen, den sie zu eskamotieren versucht. Dem liegt die Logik des Unheimlichen zugrunde, der zufolge nur das Vertraute verstörend sein kann; schließlich beruhte die philologische Auseinandersetzung mit der Literatur schon immer darauf, sich Fragmente, Verschollenes, Entworfenes, unzusammenhängende Blätterkonvolute in Werk-, Literatur- und Editions geschichten anzueignen und damit gleichsam zu bannen. So lässt sich etwa die Entwicklung der Neueren deutschen Literaturwissenschaft, folgt man Steffen Martus, in Auseinandersetzung mit der Werkpolitik Goethes

begreifen, insofern man sich darum bemühte, dessen Nachlassfährten und -anweisungen nachzugehen und sein ›Werk‹ zu ordnen, auszulegen und so erst zu konstituieren.² Werkherrschaft ist, so verstanden, nicht nur etwas, das Autoren ausüben, sondern auch etwas, das von der Wissenschaft an sie herangetragen wird und dessen Inanspruchnahme und Inszenierung die Selbst- und Fremdentwürfe von Autorschaft bestimmt.³

Der im Folgenden vorgestellte Fall, eine Episode aus Elias Canettis *Augenspiel*, dem dritten Teil seiner Autobiographie, die exponiert auch Canettis Dichterwerdung zum Gegenstand hat, handelt von einer solchen Inszenierung. Die Textpassage legt den Fokus jedoch nicht auf die positive Darstellung von Autorschaft, sondern sie kommt vor allem differentiell zum Tragen, ausgehend vom Ungeschriebenen und seinem Verhältnis zum Verfassten und dem Verfassen als prozessualem Handeln. Eine Untersuchung, die sich auf diesen Komplex konzentriert, liefert die Möglichkeit, die unterschwelligsten Voraussetzungen von Werkhaftigkeit und Autorschaft an die Oberfläche zu bringen. Bis heute steht eine Klassifikation der Grade an Ungeschriebensein und seiner Erscheinungsformen aus.⁴ Hier sollen erste Schritte in diese Richtung unternommen werden,⁵ indem an einem Beispiel, das Schreibstrategien mit Schreibpraktiken, kulturellen Figurationen und Werkbegriffen verbindet, vorgeführt wird, wie eine Betrachtung möglich ist, die Werkpolitik, Poetik, Textsozialität, Praxeologie, Diskursivität und Medialität in Zusammenhang setzt.⁶

Bei Benedikts

In seinen autobiographischen Schriften berichtet Elias Canetti von einer Episode aus seiner späten Wiener Zeit, zwischen 1935 und 1937, als er endlich eine Einladung zum Essen bei der Familie Benedikt in Wien angenommen hatte. Angeregt zu kommen wurde er dadurch, dass ihm die Tochter der Familie, Friedl, ankündigte, dass an diesem Tag Richard Beer-Hofmann und Emil Ludwig aufeinandertreffen würden. Ich zitiere die Passage ausführlicher:

Nach mancherlei Versuchen gelang es Friedl, mich zu einer Einladung zu ködern. Vom Dreigestirn der Wiener Décadence um die Jahrhundertwende: Schnitzler, Hofmannsthal und Beer-Hofmann, war nur der dritte noch am Leben. Er hatte sehr wenig geschrieben und galt als der Exklusivste. Seit Jahrzehnten schon schrieb er an *einem* Drama. Er sei nie damit zufrieden und lasse sich von niemandem zu seiner Vollendung bereden. Dieses Gegenbild zu einem Journalisten, von dem ich *ein einziges* Gedicht kannte, interessierte mich aus keinem anderen Grunde. Seine Enthaltbarkeit in diesem Wien hatte etwas Rätselhaftes. Man fragte sich, wie er mit

so wenig Werken zu seiner hohen Reputation gelangt sei. Ich stellte mir vor, daß er allen »befleckenden« Umgang mied und nur mit seinesgleichen verkehrte. Was tat er jetzt, da die beiden anderen nicht mehr am Leben waren? Da hörte ich von Friedl, daß er ein regelmäßiger Gast ihres Hauses sei, daß er häufig komme und sich für Leute interessiere, ein starker alter Mann mit einer sehr schönen Frau, die um zwanzig Jahre jünger sei als er und noch jünger wirke. Das klang verlockend, was aber das Eis bei mir brach und den Ausschlag gab, war ein wahrer »coup de foudre«. Emil Ludwig, die Erfolgsfigur des Tages, der ein Buch in wenigen Wochen schrieb und sich dessen noch rühmte, hatte sein Erscheinen bei Benedikts zugesagt, um Richard Beer-Hofmann, den sehr Verehrten, kennenzulernen. Alle seien neugierig auf diese Konfrontation, sagte Friedl, einen solchen Spaß könne ich mir doch nicht entgehen lassen, sie stellte sich vor, das Gespräch zwischen den beiden werde sich abspielen wie zwischen zwei erfundenen Figuren. Sie habe ihrer Mutter zugeredet, mich dazu einzuladen, sie werde mich noch am selben Tag anrufen. Meine Neugier war angestachelt, ich bedankte mich und nahm an.

Statt des Stubenmädchens öffnete mir Friedl die Tür, sie hatte mich vom Fenster kommen sehen, und sagte gleich, als wären wir Verschworene: »Sie sind schon da, beide!« Im Salon begrüßte mich ihr Vater mit ein paar eindringlich schmeichlerischen Sätzen, die sich aber auf nichts bezogen L..l.

Er führte mich zu Beer-Hofmann, den vornehmsten seiner Gäste, der pro Jahr nicht mehr als zwei Zeilen schrieb, der stattliche alte Herr blieb sitzen und sagte gewichtig: »Junger Mann, ich stehe nicht auf, das erwarten Sie auch nicht von mir?« Ich gab ein paar beistimmende Silben von mir, wie er sie gewiß erwartete und wurde schon zu einem winzigen Männchen gezogen, das schwächling und explosiv dastand, er bemerkte meine Hand nicht, die ich ihm also nicht zu geben brauchte, und ich konnte gleich hören, wie er Beer-Hofmann mit schäumender Bewunderung überschüttete. Es war Emil Ludwig, der beteuerte, wie lange schon – seit seiner Kindheit? – er ihn verehere. Das Wort »Meister« tauchte mehrfach aus der Suada auf, auch Vollkommenheit, ja sogar Vollendung, ein eher taktloses Wort an einen, der Jahrzehnte für ein Drama von üblicher Länge zu brauchen vorgab und es dann doch nicht vollbrachte. Beer-Hofmann wiegte bedenklich den Kopf, wohl hörte er sich's an, kein Wort entging ihm, er war sehr sicher und wer hätte sich angesichts dieses winzigen Meistschreibers, Bestverkäufers und Allerwelts-Interviewers nicht sicher gefühlt – hier maß sich ein Schwergewicht gegen eine Feder –, aber eigentlich behaglich fühlte sich der wohlleibige alte Herr bei dieser Sache nicht, der Gegensatz zwischen seiner würdigen Schreibschweigsamkeit und der Schreibdiarrhöe des dünnen Männchens war zu eklatant, schließlich waren auch andere da, die es hörten – er unterbrach das Anbetungsgewinsel und sagte bedauernd, aber entschlossen: »Es ist zu wenig.«

Es gab so wenig von ihm, daß er das sagen *musste* und wer hätte ihm darauf antworten können? Es waren vielleicht ein Dutzend Leute im Raum und alle hielten den Atem an. Doch Emil Ludwig hatte auch darauf eine Antwort, diesmal einen einzigen Satz: »Wäre Shakespeare weniger Shakespeare, wenn er nur den »Hamlet« geschrieben hätte?«

Diese Schamlosigkeit verschlug jedem die Rede. Beer-Hofmann wiegte nicht mehr den Kopf. Ich trage mich, bis zum heutigen Tage, mit der Hoffnung, daß er sich trotz dem großen Selbstbewußtsein, das ihn auszeichnete, keinen ›Hamlet‹ zuschrieb.⁷

Von Anfang an wird das Treffen ästhetisiert und das Schreiben im Rahmen seiner Sozialität wahrgenommen: Es treten »zwei erfundene Figuren« gegeneinander an: Die »Erfolgsfigur« Ludwig, das »dünn[e] Männchen|«, und »der stattliche alte Herr« Beer-Hofmann. Das Handlungsprogramm wird bereits benannt, die »Konfrontation«.⁸ Dabei hat man es aber weniger mit einem direkten Konflikt zu tun als mit einem hermeneutischen Aufeinandertreffen: Wer von beiden Akteuren vermag das schmale Werk Beer-Hofmanns besser einzuschätzen, der Autor selbst oder der ›Bewunderer? Während der Exeget sehr viel redet, eine »Suada« vorträgt, sagt Beer-Hofmann zu ihm nur vier Wörter. Es geht also um die Frage der Redeherrschaft über den eigenen Text. Dies findet vor einem Publikum statt, das an diesem Überbietungswettbewerb teilnimmt. Der Wettkampf scheint vordergründig unentschieden auszugehen: nach Beer-Hofmanns Aussage wird der Atem angehalten, Ludwigs Aussage, als »Antwort« darauf konzipiert, verschlägt eine »Rede«, die ohne Atem ohnehin nicht mehr möglich gewesen wäre.

Doch ist schon anfangs klar, dass es nicht unentschieden ausgehen kann: Zwar pariert Ludwig Beer-Hofmanns Stoß im Rededuell, doch ist seine Typologisierung dermaßen negativ, dass ihm keine Chance bleibt zu reüssieren. Die beiden Gegenfiguren opponieren in ihrem Habitus: dort der ruhige, wortkarge und altersweise Richard Beer-Hofmann, hier der umtriebige, aufmerksamkeitsheischende und plauderhafte Emil Ludwig. Diese Gegenüberstellung drückt sich zugleich auch in ihrem Schreibhabitus aus: Beer-Hofmann ist als Dichter ebenso zurückhaltend wie als Mensch. Zwar schreibt er angeblich unaufhörlich an einem Text, doch scheint er an einer Blockade zu leiden. Diese lässt sich darauf zurückführen, dass er so wenig, dass er nur Auserwähltes schreibt.⁹ Dennoch profitiert er davon, dass er nicht schreibt oder seinen Text nie vollendet. Es entwickelt sich eine begünstigende Gerüchtekette um ihn und Canetti ist nicht nur von seiner Persönlichkeit angetan, sondern eben auch von der positiven Fama, die ihn umgibt und die er auf das Verhalten Beer-Hofmanns zurückführt, zum einen »nur mit seinesgleichen [zu verkehren]« und zum anderen sich durchaus der eigenen Schwäche bewusst zu sein.

Der »Schreibschweigsamkeit« Beer-Hofmanns wird die »Schreibdiarrhöz« Emil Ludwigs entgegengestellt, der nicht nur in rasanter Geschwindigkeit Bücher großen Umfangs veröffentlicht, sondern stets eine Reihe neuer Pläne im Kopf hat, die er aber zu verraten sich scheut.¹⁰ Er redet unentwegt, wird verzweigt und versucht mit aufdringlichen Komplimenten sein Umfeld von sich einzu-

nehmen, wobei er nicht vor Diktatoren halt macht (im gleichen Kapitel wird ein Treffen mit Mussolini erwähnt [vgl. AS, 240f.]). Sein Rededrang wird auch durch seine Nähe zur Presse unterstrichen¹¹ und Ludwigs späterer Auftritt in der Oper im gleichen Kapitel, den Friedl Canetti erzählt, betont diese Sicht, insofern Ludwig versucht, sich zum Mittelpunkt der Veranstaltung zu machen (vgl. AS, 242). Um Ludwig entwickeln sich ebenso Gerüchte und wenn er diese auch mehr zu provozieren scheint als Beer-Hofmann, so heizen doch beide durch ihr Verhalten die Kolportage an.

Während aber Ludwig eindeutig karikiert wird, ist Beer-Hofmann ambivalenter gezeichnet, denn die positive Einschätzung seiner Einstellung und Würde als innerer Werte wird an mehreren Stellen zumindest durch seine Erscheinung konterkariert: Die ›Vornehmheit‹ ließe sich ebenso auf seine Erscheinung beziehen, ihm wird eine sehr junge Frau beigelegt, die dann im Weiteren keine Rolle mehr spielt und ornamentale Funktion erhält. Zudem wird angedeutet, dass er zu schreiben simuliert, dass er »Jahrzehnte für ein Drama [...] zu brauchen vorgab und es dann doch nicht vollbrachte«. Canetti vermutet, dass es sich bei ihm eigentlich um einen Schriftsteller handelt, der nicht schreibt. Dass bei den beiden Protagonisten »ein Schwergewicht gegen eine Feder« antritt, bezieht sich vor allem auf deren Äußeres: Der »dünne« Ludwig gegen den »wohlleibigeln«, »stattlichehln« Beer-Hofmann, der nicht nur sitzenbleibt, als ihn Canetti begrüßt, sondern dies zusätzlich »gewichtig« kommentiert. Die Figuren dieses Duells auf der Bühne sind also beide durch ihr Aussehen charakterisiert und insofern zu Typen degradiert, werden jedoch unterschiedlich psychologisch verkompliziert. Zudem gehört Beer-Hofmann zwar einer großen Zeit der Wiener Literatur an, die aber als »Décadence« bezeichnet wird und in der er eine nachgeordnete Rolle einnimmt: Er ist nur der »Dritte« in einer Reihe mit Schnitzler und Hofmannsthal.¹²

In diesem Kapitel taucht aber noch ein weiterer Autor auf, womit das »Dreigestirn« Schnitzler/Hofmannsthal/Beer-Hofmann in der Gegenwart aktualisiert erscheint: Neben Beer-Hofmann, der in einem unaufhörlichen Schreibprozess begriffen und dem ein autorisiertes Schreiben, das den Weg in die Öffentlichkeit gelangt, nicht möglich ist, stehen die beiden frisch publizierten Schriftsteller Emil Ludwig und Elias Canetti. Canetti wird bei der Begrüßung durch den Gastgeber von diesem darauf hingewiesen, dass er ein zwar gekaufter, aber ungelesener Autor sei:

Er habe das [Canettis] Buch noch nicht gelesen, es mache im Haus die Runde – die jungen Damen, seine Frau –, heute habe er es ihnen endlich entreißen können, jetzt liege es da – er zeigte auf ein Tischchen –, er lasse sich's nicht mehr wegnehmen [...].

Nach den Schilderungen, die er von der ›Blendung‹ bekommen hatte, erwartete er einen poète maudit. (AS, 239)

Es scheinen für die Leseweigerung zwei implizite Gründe in der Rede des Vaters zu liegen. Zunächst einmal wird Canetti zum verfeimten Autor, zum Skandalschriftsteller, dessen Text mit den Kategorien »böse« und »spannend« beschrieben wird (AS, 239), was zwar Qualitätsmerkmale von Krimis, oder höchstens von Avantgarde-Literatur sind, aber nicht von schöner Literatur. Und insofern hat er auch ein Buch geschrieben, das von Frauen gelesen wird, denen man es »entreißen« muss, also ein »weibliches« Genre bedient, das nur die Lesewut befriedigt, die traditionellerweise immer auf das Effekthascherische und Triviale geht, und keine ernste, »männliche« Literatur verfasst.¹³

Allerdings: Es scheint besser zu sein, nicht vom Vater gelesen zu werden. Emil Ludwig erzählt später von seinem Buch *Der Nil*:

Das Buch hatte er in sechs Wochen geschrieben. Der Hausherr, der an der Spitze der Tafel saß, unterbrach ihn und wies mit einladend-ehrfürchtiger Gebärde auf einen kleinen Tisch in der Nähe, da lag ganz allein und sehr dick ›Der Nil‹. Aber Ludwig achtete nicht darauf, er war schon weiter, er erging sich trillernd oder verhüllend über drei oder vier nächste Pläne. (AS, 241)

So wie bereits auf Canettis Roman verweist der Vater auf Ludwigs Buch. Er präsentiert den Gegenstand wie ein Kunstobjekt und sich selbst den Gästen als Sammler. Damit wird er aber zugleich als oberflächlicher Liebhaber charakterisiert. Oberflächlichkeit zeichnet auch Ludwig aus: Sein Schreiben ist unsolid, dahingeworfen, in einem genialischen Gestus, doch vor dem Hintergrund der Schreibarbeit, die Canetti in seiner Autobiographie immer wieder dokumentiert und die er durch sein Monumentalprojekt *Masse und Macht* unterstreicht, diskreditiert.¹⁴ Zudem sind seine Werke in ihrer Geltung der Zeit unterworfen, gerade erst hat er ein voluminöses Buch fertiggestellt, doch denkt Ludwig bereits an die »nächste[n] Pläne«. Er repräsentiert die Dimension des Unsteten und Liquiden (Redeschwall, »Nil«, »IDIarrhöe«), während Beer-Hofmann zwar Solidität, aber auch Trägheit beweist.

Als Gegenstände der Sammelleidenschaft des Vaters sind alle drei Dichter miteinander verbunden: Während Ludwig und Canetti aber noch metonymisch durch ihre Bücher repräsentiert sind, erscheint Beer-Hofmann selbst als Ausstellungsstück, das an seinen Sessel gefesselt ist, flankiert von einer Schönheit. Er ist eine besondere Kuriosität, Fossil einer untergegangenen Zeit, mit der der Hausvater prahlt. In einer bloßen Ausstellungslogik ist es konsequent, dass Beer-Hofmann nichts schreibt und wenig sagt, denn Canettis und Ludwigs

Bücher werden eben nicht gelesen und gelten bloß der Repräsentation. Und alle drei Dichter werden einem Regime der Fama unterworfen, in das Canetti gleich zu Beginn eingeführt wird, wenn er erfährt, dass man ihn für einen »poète maudit« gehalten habe.

Doch handelt es sich dabei nur um eine strategisch eingesetzte Unwissenheit, die dadurch eingeholt wird, dass Canetti sich durch seine Autobiographie zum Regisseur seines eigenen Nachruhmes macht.¹⁵ Es scheint damit eine Klassifizierung des Gerüchtemachens auf, von dem Gerücht durch Gerede, wie es Ludwig betreibt, über das Sowohl-als-Auch Beer-Hofmanns, das Schweigen und bloße Präsenz zu Auslösern des Sprechens macht, hin zu dem biographischen Gerücht, der angeblich wahren Rede angeblich faktualer Literatur im Falle Canettis. Canetti geht es in dieser Episode um seinen eigenen Rang in der Dreiergruppe, was sich dadurch zeigt, dass er nicht als Dichter wahrgenommen wird: Benedikt liest ihn nicht, Beer-Hofmann steht nicht auf und begibt sich damit auch visuell nicht mit ihm auf Augenhöhe und Ludwig ignoriert ihn und gibt ihm nicht einmal die Hand. Dies ist als Kränkung, die sich gegen Regeln der Höflichkeit stellt, anzusehen, doch steckt überdies in dieser Hand metaphorisch die Schriftstellerhand, Ludwig verweigert ihm also Zutritt in den Kreis der Poeten.¹⁶

Das Bild, das Canetti von sich darlegt, ist das eines teilnahmslosen Beobachters, der sich für Beer-Hofmann und dessen Rolle in »diesem Wien« der Dreißiger interessiert.¹⁷ Damit ist das Thema der ganzen Episode vorgegeben: Die Sozialität des Schriftstellers, dessen »Reputation« anscheinend unabhängig vom Werk wachsen kann. Canetti versucht seine Vermutung zu bestätigen, dass die Reputation am »Umgang« liege. Beer-Hofmann ist dafür insofern ein guter Untersuchungsgegenstand, als er, »da die beiden anderen nicht mehr am Leben [sind]«, seine Anerkennung nicht mehr aus der Zugehörigkeit zu einem Kreis elitärer Schriftsteller ziehen kann. Welche Möglichkeiten gibt es also, abseits literarischer Zirkel, Ansehen zu erlangen? Canetti ist in der Szene nach Eigenaussage Beobachter einer sozialgeschichtlichen Konstellation und eines Literaten, es geht ihm aber tatsächlich darum herauszufinden, wie Dichter symbolisches Kapital akkumulieren.

Und das mag einer der Gründe dafür sein, dass die Beschreibung der Szene, nicht nur in der Reichhaltigkeit der Figurenwertungen, nicht zu dem objektiven Anspruch passt, den Canetti insinuiert. Erstens scheint er sich als noch viel exklusiver als Beer-Hofmann zu inszenieren, da es viel Überzeugungskunst Friedls brauchte, um ihn überhaupt zum Kommen zu »ködern«. Zweitens ist Canetti aus affektiven Gründen an dem Besuch interessiert. Es stimmt schlichtweg nicht, dass er nur den Wenigschriftsteller Beer-Hofmann sehen wollte und

sonst »keine[n] anderen Grund[en]« benötigte. Zunächst einmal interessiert er sich für Beer-Hofmann als Teil des Wiener »Dreigestirns[en]« und ist ebenso anfällig für den damit verbundenen Prominentenstatus des Dichters wie die übrigen Gäste der Benedikts. Zudem wird das Kapitel von einer erotisch-affektiven Rivalität zwischen Canetti und Ludwig um die Aufmerksamkeit Friedls grundiert, die Ludwig zwar zu einem gemeinsamen Besuch in die Oper überredet, die aber danach wieder zu Canetti zurückkehrt, um ihm davon zu erzählen. Es geht also nicht nur um schriftstellerische, sondern auch um erotische Potenz, was die Erwähnung von Beer-Hofmanns attraktiver Frau unterstreicht. Die Dichter-Dreiecks-Konstellation ist also mit der Behauptung von Insignien der Männlichkeit überblendet. Drittens unterläuft Canetti seine Rolle des objektiven Beobachters, indem er wiederholt an der Aufführung, die sich bei Benedikt abspielt, teilnimmt: Er weiß mit den Erwartungen umzugehen (Beer-Hofmann fragt ihn, was er »erwartet[en]« und er antwortet ihm so, wie er denkt, dass dieser es »erwartet[en]«), er nimmt mit Friedl eine typische Figurenrolle ein, nämlich die des Verschwörers (»als wären wir Verschworene[en]«), und er gehört zu den Zuschauern der Szene, einer Gruppe von »vielleicht ein Dutzend«, also circa 12, Aposteln, die gebannt von den sakralen Worten zunächst den – im biblischen Kontext zentralen – »Atem« verliert und dann die »Rede«.

Also: Canetti schreibt eine Theaterszene, in der er sich zwar als Beobachter mit ethnologischem Blick geriert, aber zugleich auf vielerlei Arten involviert ist. Dies hat besonders mit dem Schreibinteresse zu tun. Doch über die bloße Beschreibung verschiedener Dichtertypen hinaus ist in dem Problem Ludwig/Beer-Hofmann ein Grundkonflikt von Canettis eigener Poetik abgebildet, auf den es nun einzugehen gilt, und den man als den Konflikt von Roman und Aufzeichnung oder Schreiben und Schweigen bezeichnen kann.

Große und kleine Form - Canettis Poetik

Die Episode zwischen den beiden Dichtern (beobachtet von einem dritten), so wahr auch immer sie sein mag, zeigt, dass das Nicht-Schreiben Teil eines gelungenen Lebenswerkes sein kann, es ermöglicht einen Habitus und entzieht der Kritik. Schriftsteller können gerade dadurch, dass sie nicht schreiben, ihren Status wahren. Auf dem Feld literarischer Kommunikation kann Selektion ein größerer Wert als Produktion sein. Beer-Hofmann gewinnt symbolisches Kapital, obwohl er sich nicht an einen Regelcode des literarischen Feldes hält, Produktion und Inspiration in ein sich ergänzendes Verhältnis zu setzen. Gutes wird von schlechtem Künstlertum hinsichtlich ethischer Kategorien unterschieden,

womit sich Dichtung von der Idee des Werks insofern löst, als es dieses höchstens als Phantomschmerz, jedoch nicht als Notwendigkeit ansieht. Und auch, wenn Beer-Hofmann an seinem Wenigschreiben zu leiden scheint, bringt es ihn doch in eine komfortable Situation und schafft Erwartung. Kurz gesagt: Ein Werk nicht zu vollenden (oder erst gar nicht zu schreiben), muss nicht immer ein Scheitern bedeuten, sondern es produziert ebenso Möglichkeiten. Und dies ist vor einem dreifachen Hintergrund zu betrachten: Canettis eigener Schreibpraxis, Canettis poetologischen Äußerungen zum Dichter, und der Diskursgeschichte des Dilettanten.

Die Bewunderung für Beer-Hofmann ist mit Bezug auf Canettis eigene Äußerungen zum Fragment zu sehen. In seinen aphoristischen Schriften erwähnt er den »Schrecken des Fragmentarischen« (GU, 211) und behauptet über John Aubrey:

Aubrey war nicht imstande, etwas fertig zu machen, seine eigentliche Begabung. Ein Teil von ihr wäre jedem zu wünschen, auch solchen, die sich's zur Gewohnheit gemacht haben, Arbeiten zu Ende zu führen. Bei ihm ging es so weit, daß es eigentlich kein Buch von ihm gibt. Um so aufregender ist alles, was er aufschrieb, geblieben. (GU, 64)

Texte können also gerade dann interessant sein, wenn sie nicht vollendet wurden. Und es ist dabei irrelevant, ob die Texte wirklich dem zuerst gefassten Plan folgen. Über einen unbekannt Typus – mit dem er selbst gemeint sein könnte – schreibt er: »Alle Werke, die er angekündigt hat, hat er bloß angekündigt, um andere zu schreiben« (GU, 101).¹⁸

Allerdings lässt sich Canetti nicht einfach als Verfechter einer Fragmentpoetik rubrizieren. Um die Passage aus dem *Augenspiel* angemessen zu bewerten, muss man zusätzlich Canettis Schreibgeschichte berücksichtigen. In *Die Fackel im Ohr*, dem zweiten Teil seiner Autobiographie, beschreibt Canetti die Arbeit an der *Blendung*. Zunächst war diese geplant als Teil eines Roman-Zyklus, dessen Teile jeweils einen Menschentypen zum Gegenstand haben sollten, eine »Comédie Humaine an Irren« – etwa der »Tod-Feind« oder der »Verschwender« (FO, 338). Aus dem »Büchermenschen« (FO, 339) wurde der Kien der *Blendung*. Canettis Unternehmen scheiterte letztlich an »Maßlosigkeit« (FO, 340) und der Tatsache, dass die anderen Figuren gegenüber der Figur Kien verblassten. Canetti beschreibt das Hochgefühl, als er noch mit dem Konzept einer Komödie des Wahnsinns schwanger ging, als »einsamerl Einrichter und Überschauner acht weitabgelegener, exotischer Territorien« und »Raubvogel, der acht Territorien statt einem sein eigen nennt und nirgends in einem Käfig der Vorsicht landet« (FO, 339). Die Romanideen können nur bestehen, solange sie als Gruppe existieren.

tieren, schält sich hingegen eine heraus, werden die anderen nicht hintangestellt, sondern geopfert.¹⁹ Folglich gibt es in Canettis Geschichte keine Reste seines Schreibens, da mit dem Vollenden der *Blendung* die Verwerfung der anderen Projekte einhergeht, er bleibt also vom Werkbegriff geprägt.

Die Selbststilisierung der Autobiographie operiert ähnlich wie diejenige der poetologischen Schriften. In *Das erste Buch. Die Blendung* gibt Canetti einen Überblick über seine acht Pläne und bedauert, nicht mehr im Besitz der ersten Entwürfe zu sein.²⁰ Er beschreibt das Verhältnis der sieben nicht verfassten Bücher zu dem einen verfassten Buch als Transformationserzählung: Er entwickelte in einer Phase des Parallelschreibens eine ihn prägende »Methode«, es handelte sich also nicht um vergeudete Unternehmungen:²¹

Auch das Jahr der Entwürfe war nicht verloren. Da ich an all diesen Entwürfen zugleich schrieb, hatte ich es mir angewöhnt, mich in verschiedene Welten, die nichts miteinander gemein hatten, die bis ins Letzte auch ihrer Sprache voneinander gesondert waren, simultan zu bewegen, von einer in die andere zu springen. Das kam nun der konsequenten Trennung der Figuren in der »Blendung« zugute. Was früher die Trennung von Roman zu Roman war, wurde nun zu den Trennungen innerhalb eines einzigen Buches. Obwohl also die Materie jener Entwürfe zum größten Teil ungenützt blieb, bildete sich die Methode der »Blendung« an ihnen aus. Auch das, was von den acht Romanen ungeschrieben geblieben ist, die geheimen Säfte der Comédie Humaine an Irren, ist in die »Blendung« eingeflossen. (EB, 231)

Das Ungeschriebene wurde also Teil der *Blendung*. Themen oder Handlungen der anderen Bücher waren für Canetti zwar konzeptionell vorhanden, wurden jedoch von ihm nie in der gedachten Form geschrieben – stattdessen fanden sie Eingang in den Roman. Damit erhalten sie erst dort ihre Form, und zwar erst durch das Gerüst, das ihnen gegeben wurde, den Sinnkontext, der sie sich einverleiben kann.²² In dieser Lesart bleibt kein Überschuss der geplanten »Comédie Humaine«, das Seriell-Enzyklopädische hat sich in einen Roman zurückgekrümmt und dort verdichtet. Dies wird in organische Metaphorik gekleidet: »geheime Säfte« seien »eingeflossen«. Die Residuen der übrigen Romanprojekte werden im vitalistischen Vokabular beschrieben, wurden also keineswegs mortifiziert und in eben diesem Zustand des Noch-Fließenden, Lebendigen können sie Teil eines anderen Projektes werden. Kien ließe sich eben nicht nur als »Büchermensch«, sondern ebenso als »Fanatiker«, »Sammler« oder »Wahrheitsbesessener« bezeichnen. Mit ihm hat sich aus der Comédie Humaine nicht der stärkste und überzeugendste Charakter durchgesetzt, sondern die anpassungsfähigste Figur, die die Elemente der übrigen Konzeptionen aufnehmen konnte.

Dies ist die Semantik der Gattung Roman, die andere Texte aufnimmt und

sich unterordnet. Tatsächlich ist Canetti aber neben Roman, Autobiographie und Essay noch für eine andere Gattung bekannt geworden, nämlich für die *Aufzeichnungen*, seine Aphorismensammlungen. Hinter diesem Genre steht ein, von Canetti selbst thematisierter, Konflikt zwischen geschlossener und offener Form, der sich sogar in der Figurenzeichnung ausdrückte. Friederike Eigler hebt hervor, dass die »im engeren Sinne literarischen Werke [...] durch eine stark typisierende Gestaltungsweise« gekennzeichnet seien, während die übrigen Genres den »Prozeß der Anverwandlung in den Texten selbst thematisiert[en]« und deshalb »nachvollziehbar« seien.²³ Dabei hat man es aber nicht bloß mit gattungsspezifischen oder stilistischen Besonderheiten zu tun, der Unterschied beruht in Canettis Verwandlungsmaxime, die den Dichter als »Hüter der Verwandlungen« sieht (BD, 261) und sich gegen die Macht des Todes richtet – zusammengefasst von Gerhard Neumann:

Mit der Entgegensetzung von System und fortgesetzter Verwandlung, wie sie von Canetti im Gegensatz von Bibliothek und Bibel, von Roman und Aphorismus beschworen wird, verbinden sich zugleich zwei anthropologische Grundkategorien: die paranoide Möglichkeit des Menschen, wie sie Canetti im Wahnsystem des Senatspräsidenten Schreiber als Paradigma der »Macht« vergegenwärtigt sieht, die schizoide Möglichkeit fortgesetzter Selbstverwandlung, wie sie sich, als Kunst des Sich-Kleinmachens und des Entschlüpfens in Auseinandersetzung mit der Gewalt, als Paradigma der Gegenmacht, in vorzüglicher Weise in Kafka und seinen Dichtungen repräsentiert findet.²⁴

Wenn Canetti in seinen *Aufzeichnungen* John Aubrey lobt, dann interessiert ihn dieser als »Anti-Sammler«,²⁵ und das heißt als Asystematiker. Aubreys Charakterzeichnungen – so Adrian Stevens – heben das »jeweils Eigene und Individuelle« hervor²⁶ und sind noch nicht abgeschlossen, ergänzbar.²⁷ Canetti entwickelt in den Jahre 1962 bis 1978 in seinen *Aufzeichnungen* eine Fragmenttheorie, die konsequenterweise weder systematisch noch vollständig ist.²⁸ Diese sind somit Artikulationsort und -form. Mit der Bewunderung für Aubrey und dem mit ihm verbundenen systemfeindlichen Gedankenkomplex ändern sich seine eigenen Charakterporträts, werden als stets »reduziert[]« und »prinzipiell fragmentarisch[] aufgefaßt«,²⁹ als im »Dialog mit sich selbst« stehend.³⁰

Es lassen sich bei Canetti also Gegensätze formulieren: Auf der einen Seite das System, der Tod, die geschlossene Form, die Monologizität und die Satire; auf der anderen Seite das Unsystematische, das Leben, die Verwandlung, die Aphoristik, die Einfühlung und Dialogizität.³¹ Diese gegensätzlichen Seiten lassen sich auf Ludwig und Beer-Hofmann übertragen. Ludwig wird satirisch, ja herablassend gezeichnet, er wird poetisch exekutiert, an ihm zeigt sich der Machtgestus des Schreibens. Er scheint, wie Canettis Grotesken, nur aus einem Punkt heraus

entwickelt zu sein, nämlich aus der Großmannssucht und alles scheint daraus zu folgen, wie bei den Wahnsinnigen der *Comédie Humaine*.³² Beer-Hofmann hingegen wird zumindest Verständnis entgegengebracht. Zwar zeigt sich Canetti reserviert gegenüber seiner Schreibunfähigkeit, aber die Figur wird ihres Ansehens nicht beraubt, es deutet sich vielmehr ein dichterisches Geheimnis an, das durch Erklärungen nicht zu tilgen versucht wird. Doch ist es nicht nur das Schreiben Canettis, das sich in diesen Figuren wiederfindet, auch das Schreiben eben dieser Figuren lässt sich in die bekannte Dichotomie einreihen: einerseits das stets neue Bücher produzierende, abgeschlossene Schreiben Ludwigs, das nicht zufällig mit dem Faschismus in Person von Mussolini zusammengebracht wird und damit den Aspekt der Macht repräsentiert; andererseits das zögernde, sich nur schrittweise fortbewegende, abwägende Schreiben Beer-Hofmanns, das Angst vor der Aussage hat und in den Bereich des »Zu wenig«, und das heißt des Mickrigen gerückt wird, also die Anti-Macht darstellt. Vor diesem werkpolitischen Hintergrund lässt sich der Respekt gegenüber Beer-Hofmann unabhängig von allen biographischen Verbindungen verstehen.

Damit ist der Text in die Gattungspoetik Canettis eingeordnet. Doch scheint eine klare Dichotomie – Ludwig und Macht hier gegen Beer-Hofmann und Verwandlung dort – die Widersprüchlichkeit, mit der Beer-Hofmann beschrieben wird, noch nicht erklären zu können. Hier mag ein Blick auf Canettis Aussagen zur Künstlerpoetik helfen. In *Der Beruf des Dichters* löst Canetti Dichtertum von literarischer Produktion. Wichtig ist ihm vor allem das bewahrende Verhältnis zur Sprache.³³ Diese solle nicht als bloßes Material verwendet werden, sondern der Text werde erst durch die Einstellung des Schreibenden legitimiert.³⁴ Die Aufgabe des Dichters sei es, die Verständigung zwischen den Menschen zu ermöglichen, es komme dabei auf die Empfindung und die Fähigkeit, sich in die Zeit einfühlen zu können, an.³⁵ Es geht dabei nicht bloß darum, eine Verantwortung für die Wörter zu übernehmen, sondern es geht um die Aufgabe der Sprache, sich gegen den Tod zu stellen. Canettis Arbeit ist damit – so Rüdiger Zymner – von der »Aporie« geprägt, »Schreiben und Schweigen miteinander zu vereinbaren.«³⁶ Das Schreiben ist für Canetti ein »unendlicher Prozess«³⁷ im Sinne der Beständigkeit der Sprache, diese liefert das Pfand für die Kohärenz des Schreibprozesses und des Aussagezusammenhangs. Doch diese Rückversicherung wird für ihn immer problematischer. Das spätere Schreiben in kleinen Formen lässt sich nicht nur als Abkehr verstehen, von klassischen Genres wie von der Idee des dichterischen Schöpfens hin zu einem Beobachten,³⁸ sondern als letzte Stufe des Schreibens vor dem Verstummen, das aber den Anfang stets in sich trägt. Irmgard Wirtz hat eben diesen »beständige[n] Schreibfluss« der *Aufzeichnungen* hervorgehoben, sie sind anfangs- und endlos und werden nur

durch Zäsuren, durch Medienkonversion in das Buch-Format mit den Elementen geschlossener Form ausgezeichnet.³⁹ In dem Genre der Aufzeichnung wird also bereits eine paradoxe Figur ausgeführt, die das Schweigen in den unendlichen Diskurs einbindet.

Der Wandel in Canettis Literaturauffassung fand nach 1945 statt und dies lässt auch die ambivalente Erklärung von Beer-Hofmann und die widersprüchliche Strukturierung der gesamten Passage erklären: Einerseits gehört aus der Perspektive des späten Canetti, der das *Augenspiel* schreibt, Beer-Hofmann bewundert, weil er das Ideal des schweigenden Dichters verkörpert, allerdings ist diese existentielle Dimension des Schreibens höchstens das Hintergrundrauschen des Buches, in dem es um Dichterwerdung und die Sozialität von Werk und Werkschaffendem geht. Die Autobiographie erzählt die Geschichte des Schreiben-Müssens und -Wollens und damit eine Gegenperspektive, die eine Überlagerung zugleich angesetzter Blickwinkel bewirkt: Der Jungschriftsteller Canetti beurteilt die historische Situation anders als der Exilant und Beobachter Canetti. Man hat es hier mit einem Nachträglichkeitseffekt zu tun:⁴⁰ Indem Canetti sich selbst im Schreiben als Autobiograph konstituiert, schafft er den Dichter, dessen Existenz er in der Vergangenheit voraussetzen und dessen Schreib-Gefahren und -Abenteuer er beschreiben kann.

Dekadenz und Dilettantismus

Eine Überlagerung erkennt man auch an der Behandlung der diskursiven Bestände, die in der Episode aufgehoben werden. Denn die Fähigkeit zur Einfühlung, die für Canetti beim Schriftsteller besonders ausgeprägt ist, galt schon immer als Dichtertugend, »Empfindungsvermögen« und »Bildungskraft« sind bei Karl Philipp Moritz die zentralen Befähigungen des Genies.⁴¹ In der Dilettantismuskritik von Goethe und Schiller ist es dann der fehlende Ausgleich zwischen diesen beiden Potentialen, der den Dilettanten auszeichnet, besonders dessen Übermaß an Empfindungsvermögen.⁴²

Sieht man Beer-Hofmanns Schreiben eben nicht als gestopptes, verweigertes, sondern vielmehr als unfassbar mühsames und langsames Schreiben an, als Schreibprozess, steht Beer-Hofmann für eine Figur, die häufig in Dekadenzdiagnosen des Kaiserreiches auftaucht, so etwa in Thomas Manns *Tristan*, in dem Detlev Spinells stets in Anführungszeichen gesetzte »Arbeit« den Eindruck erweckt, »daß ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten«.⁴³ Diese Figurensatire wird in der Forschung als ironische Selbstcharakterisierung Manns gesehen.⁴⁴ Und häufig ist es gerade

die tatsächliche mühevollen Arbeit, die Schriftsteller hervorheben, wenn sie das poetische Schreiben von der bloßen Kulturtechnik Schreiben unterscheiden möchten.⁴⁵ Ein solcher Schreibrhythmus mag zwar vordergründig amateurhaft wirken, lässt sich aber auch als ein Zaudern perspektivieren, das versucht, Möglichkeiten offenzuhalten und Entscheidungen vorerst im Vagen zu lassen, um damit den Schreibakt selbst in einer Distanz zu bloßer Produktion und Verwertbarkeit zu halten.⁴⁶ So gesehen ist Nicht-Schreiben nicht das Gegenteil des Schreibens und auch kein besonderer Grenzfall desselben, sondern die auf Permanenz gestellte Möglichkeitsbedingung moderner dichterischer Arbeit, nämlich Reflexion, Abwägung und Panoramisierung, die Schreibpause, die in jedem Buch, Satz und Federstrich steckt und das Moment der Zirkularität, Paradigmatik und Reiteration in die Linearität integriert. Dieses Schreibethos bildet gewissermaßen das Pendant zu Nietzsches Forderung nach einem »gutten Lesen« mit »offen gelassenen Thüren, mit zarten Fingern und Augen«.⁴⁷

Zudem hat Beer-Hofmann das Nicht-Schreiben nicht erst im hohen Alter, als das produktive Feuer bei ihm sozusagen höchstens noch glomm, begonnen, es prägte bereits seine ersten Auftritte in den literarischen Zirkeln Wiens. Wie die Korrespondenzen mit Felix Salten, Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal zeigen, verweigerte er das Schreiben sogar.⁴⁸ Salten erwähnt seinen »Geschmack«, seine »hinreißendell Beredsamkeit«, den »so durch und durch dringenden lichtvollen Geist« und nennt ihn »Mäzen des Verstehens«, aber: »Selbst schreiben schien er im Anfang gar nicht zu wollen, ja es schien, als sei er sich dafür zu kostbar«.⁴⁹ Die Gruppe hat ihn wohl bedrängt, etwas Eigenes zu verfassen,⁵⁰ aber selbst, als er sich darauf einließ, hob er immer wieder hervor, wie mühselig das Schreiben für ihn sei.⁵¹ Beer-Hofmanns eher mauere Produktionsausbeute kritisierte wiederum Karl Kraus: »Diesem Autor, der seit Jahren an der dritten Zeile einer Novelle arbeitet, weil er jedes Wort in mehreren Toiletten überlegt, liefert ein persischer Tuchfabrikant die besten Stoffe.«⁵² Hier wird Beer-Hofmann in den Bereich des Äußerlichen gerückt, der schlichten Fassade, die das Versagen verbirgt, das bei Canetti immerhin noch von Bescheidenheit ausgeglichen wird.

Die Geschichte von Beer-Hofmanns Leben und Schreibkarriere folgt gemeinhin einem Bändigungs- und Bekehrungsmotiv: Anfangs noch Dandy, wird er mit Kennenlernen seiner Frau Paula und Geburt der Tochter Mirjam disziplinierter und entwickelt ein pro-jüdisches Sendungsbewusstsein, das letzten Endes in dem mehrteiligen Drama *Die Historie von König David* kulminiert.⁵³ Mit der Flucht aus Österreich bricht Beer-Hofmann die Arbeit an dem Stück ab. Diese politische Begründung des Scheiterns steht gleichberechtigt neben Aussagen des Autors, der eher handwerkliche Probleme an der Arbeit am Vorspiel dafür

verantwortlich machte,⁵⁴ und neben konzeptionellen Ungereimtheiten, wie sie Norbert Otto Eke hervorgehoben hat.⁵⁵ Canettis Notiz aus dem *Augenspiel* hinterfragt, so gesehen, die Deutung, nach der ein Dandy erwachsen wird und sich dem politischen Anliegen hingibt, das dann aber an eigenen Fehlkonzeptionen, vor allem jedoch gesellschaftlichen Hindernissen scheitert. Stattdessen erscheint Beer-Hofmanns Karriere als wiederkehrendes Nichtschreiben, wenn nicht sogar als nie in Fahrt gekommener Schreibprozess.

Darin zeigt sich durchaus eine reale Werkphantasie des Fin de Siècle, die sich vor allem mit der Dekadenz-Vorstellung des Dilettanten verknüpft: Während der echte Künstler in der Lage ist, sich zu beschränken und ein Werk einzuhegen, entwerfen sich die Dilettanten-Künstler als omnipotente Schaffende, als Bajazzos, die aber tatsächlich nichts produziert bekommen. Es handelt sich um »Künstlergeniesl im Wartestand der Prä-Produktivität«,⁵⁶ der allerdings die Möglichkeit bietet, durch besondere Stilisierung das Leben zum Ersatz-Werk zu machen⁵⁷ – eine Kritik, die ebenso Kraus gegenüber Beer-Hofmann übt, wenn er dessen besondere Neigung zum Arrangement von Textilien, aber nicht von Texten, artikuliert, damit aber zugleich Beer-Hofmanns Arbeit an einem Kunstprodukt exponiert.⁵⁸

An die Diagnose vom dilettantischen Künstler lassen sich mehrere Aspekte anschließen: Wenn das Leben Werk ist, gibt es erstens ein Äquivalent zum »unendlichen Text, eine kollektive *écriture automatique*, nämlich das Gerücht.⁵⁹ Damit geht eine Verschiebung einher vom Text auf den Metatext: Beer-Hofmann und Ludwig kontextualisieren ihre Texte, ohne sich aber mit dem tatsächlich gedruckten Wort auseinanderzusetzen. Und folglich geht es um ein permanentes Flottieren der Signifikanten, also einerseits um eine gewisse Epidemie des Sprechens, das heißt des Materials, aber eben auch um die Materialisierung der Vorstellung.⁶⁰ Canettis Wunsch richtet sich darauf, Signifikanten zu seinen Vorstellungen von Beer-Hofmann und Ludwig zu erhalten, für ihn ist das Treffen als Wahrheitsprobe angelegt. Dass er sich aber stattdessen in einem Bereich bewegt, in dem Bücher nur als Objekte und nicht zur ästhetischen Erziehung dienen, wird ihm gleich zu Beginn klargemacht. Inwiefern er jedoch selbst an diesem Text mitschreibt, indem er die Geschehnisse ästhetisiert, bleibt seiner Sicht verborgen oder wird von ihm absichtlich ignoriert.

Zweitens ist der tatsächliche Dilettant in der zitierten Stelle Emil Ludwig und dies kann als Canettis eigener Beitrag zur Diskussion um Schreiben und Schweigen gesehen werden. Canetti plagten wiederholt »Zweifel am Werk«.⁶¹ Denn das Nicht-Fertigstellen weiterer Romane hat bei ihm selbst den Eindruck erweckt, ein »Dichter ohne Werke«⁶² zu sein, ein »Viel- und Nichts-Schreiber« (NH, 16). Mehrfach erwähnte er, seinen Romanzyklus fortzusetzen – entgegen

der Beteuerungen in *Das erste Buch* –, was wohl häufig mehr Wunsch als Wirklichkeit war. Und doch geisterten einige Figuren lebenslang durch sein Œuvre⁶³ und noch zuletzt sprach er – mit Bezug auf das *Totenbuch* allerdings – von dem »unterbrochenen Buch«, das es zu vollenden gelte.⁶⁴

Insofern ist die poetologische Folgerung, das Empfindungsvermögen, ohne die notwendige Bildungskraft, zum Ausweis des Dichters zu machen, eine Rettung aus dem Werkdilemma.⁶⁵ Das ist aber nicht so gedacht wie in der Romantik, also im Sinne einer Übersteigerung und Aufwertung der Phantasie, sondern als »Ethos der Sprache«.⁶⁶

Es ließe sich sagen, dass Canetti das Dilettantismusproblem des *Fin de Siècle* umgeht, indem er es auf gesteigerter Stufe wiederholt: In seinen *Aufzeichnungen* und den autobiographischen Schriften inszeniert sich Canetti als ein »Meister des Verstehens«, seziert die Gesellschaft schonungslos, produziert aber (scheinbar) keine fiktionale Hochliteratur und kein abgeschlossenes Werk. Er schreibt einen Künstlerstatus ohne Werk fest, indem er darüber schreibt und ihn immer wieder behauptet, ja, er stellt das Leben als Werk offensichtlich aus und versteckt damit seine Strategie an der Oberfläche: es ist die Metareflexion auf den dilettantischen Künstler als dilettantischer Künstler. Hierin ließe sich ein blinder Fleck von Canettis Schreiben erkennen, das Nicht-Schreiben im Schreiben, das unvollendete Werk als verdrängtes, das sich in der Anlage seiner Schriften und in einer Sympathie für schweigende Dichter wie Abraham Sonne⁶⁷ oder Richard Beer-Hofmann ausdrückt, die wiederum andere zum Schreiben anregen.

Nicht-Werk-Idol

Die Episode von Canettis Treffen mit Beer-Hofmann und Ludwig ist als bewusste Auseinandersetzung mit dem Problem des Nicht-Schreibens angelegt. Die Aporie, zugleich dichten zu wollen und schweigen zu müssen, findet Niederschlag im *Augenspiel*, nämlich in der Ambivalenz der Beschreibung Beer-Hofmanns, der nicht nur die kleine Literatur als Anti-Macht repräsentiert, sondern zugleich die Spannung des ewigen Schreibprozesses in sich austrägt. Damit ist Beer-Hofmann zwar eine überzeichnete reale Figur in einer Lebensgeschichte, doch repräsentiert er auch das Nicht-Schreiben, das hier allegorisiert in einem Theaterstück auf die Bühne gebracht, aber dadurch in das Werk, die Autobiographie, integriert wird. So wird eine Reihe von Ambivalenzen aus Gleichzeitigkeiten hergestellt: Schreiben und Nichtschreiben, Autobiographie und Poetik, Geschlossenheit und Offenheit. Man kann immer wieder ein Sowohl-als-Auch von Werkaffirmation und Werkzweifel, Schreibverlangen und Schweigelust, Produktionsneid

und Schaffensvorwurf beobachten. Es handelt sich dabei, um es zu betonen, nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, um eine Rechtfertigungsstrategie Canettis, der sein eigenes Nicht-Schreiben beschönigt, indem er die Figur Beer-Hofmann auftreten lässt und zugleich bewundert wie karikiert, um damit den eigenen Dilettantenstatus in der Reflexion darauf aufzuheben zu versuchen; darin eingegangen ist ein poetologisches Dilemma oder, wenn man so will, eine produktive poetologische Spannung von Schreiben und Schweigen. Auf Gerhard Neumann geht die, für Franz Kafka in Anschlag gebrachte, Unterscheidung zwischen »Schreibstrom« und »Werkidol« zurück.⁶⁸ Die besondere Darstellung Beer-Hofmanns, die Mortifikation und Verbildlichung auf dem Sessel bei Benedikts, lässt ihn ebenfalls als Idol erscheinen, jedoch als ein Nicht-Werk-Idol, als Vorbild des vorsichtigen Schreibens, das jedoch wie ein apotropäischer Gegenstand zugleich geächtet wie angebetet werden muss.

In dem *Augenspiel* ist das Nicht-Schreiben in einem dreifachen Sinn semantisiert: Erstens in einer Differenz guter und schlechter Schriftsteller und der Dilettantismusproblematik; zweitens hinsichtlich des eigenen, paradoxen Werkbegriff Canettis; drittens in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Leben im Rahmen der Biografie. Eine Konzentration auf die Phantomliteratur erlaubt es, die Gattungs- und Künstlerpoetik, die Praxis guten und schlechten Schreibens, die Rolle des Dichters in einer Sozialsituation, die diskursiven Verflechtungen in der Zeit, die Ränder medialer Vermittlungsmöglichkeiten in Überlieferungsformen und Überlieferungskulturen und die Werkpolitik als Rezeptionssteuerung zu betrachten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zum Begriff »Phantomliteratur« Björn Moll, *Phantomliteratur. Theorie und Praxis des Ungeschriebenen*, in: Andrea Bartl, Corina Erk, Martin Kraus (Hg.), *Verhinderte Meisterwerke. Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*, Paderborn 2019, 13–39.
- 2 Vgl. zu dieser Entwicklung Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin 2008, 444–513, etwa 496: »Die germanistische Philologie hat in ihren unterschiedlichen Ausprägungen von den »Dilettanten«, über die Schulmänner-Philologie bis hin zur universitär organisierten Erforschung von neuerer deutscher Literatur in Goethe einen herausragenden Gegenstand gefunden. Man kann sagen: Die Wissenschaft von der neueren deutschen Literatur etablierte sich als Goethe-Philologie. Dies liegt an der idealen Quellenlage, die Goethe in Form autobiographischer Schriften, der Werkausgabe letzter Hand, seines Archivs und seiner Selbstkommentare hinterlassen hat; und dies liegt an den Lücken, Leerstellen und offenen Fragen sowie an der ästhetischen Faktur seiner Texte.« Zu weiteren Formen von Goethes Umgang mit dem Ungeschriebenen und Strategien der Rezeptionssteuerung mit dem Buchmaterial vgl. Carlos Spoerhase, *Das Format*

- der Literatur. *Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018, 512–622.
- 3 Vgl. zur Werkherrschaft Carlos Spoerhase, *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in: *Scientia Poetica*, 11 (2007), 276–344, hier 331–337. Der Locus classicus: Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981.
 - 4 Vgl. Anfänge etwa bei Myles Weber, *Consuming Silences. How We Read Authors Who Don't Publish*, Athens–London 2005. In seinem Schlusswort hebt Weber den Zusammenhang von Autorfunktion und Aufmerksamkeitslenkung auf das Ungeschriebene hervor. In einem System, das von der Autorfunktion dominiert sei, könne man nicht nicht sprechen, die Stille erscheine selbst als Text (vgl. ebd., 132–135).
 - 5 Vgl. zu weiteren Aspekten auch Moll, *Phantomliteratur*, 36–39.
 - 6 Zu Werkpolitik vgl. Martus, *Werkpolitik*, 1–51; zur Textsozialität (hier aus der Perspektive der Werksozialität) Spoerhase, *Was ist ein Werk?*, 325–331; zur Praxeologie etwa Annette Gilbert, *Im toten Winkel der Literatur. Aspekte literarischer Werkverwendung seit den 1950er Jahren*, Paderborn 2018, 11–25; Poetik, Diskursivität und Medialität verstehe ich im landläufigen Sinn als artikulierte Schreibempfehlungen, zeitgebundenes Aussagesystem und Bedingung der Entstehung und Zirkulation von Zeichen.
 - 7 Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*, Frankfurt/Main 1988, 238–240. Im Folgenden werden sämtliche Texte Canettis mit Sigle zitiert und zwar so: AS (*Das Augenspiel*); EB (*Das erste Buch. Die Blendung*, in: ders., *Das Gewissen der Worte. Essays*, München 1975, 222–233); GU (*Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985*, Frankfurt/Main 1990); FO (*Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, München–Wien 1980); BD (*Der Beruf des Dichters*, in: ders., *Das Gewissen der Worte. Essays*, München 1975, 257–267); PM (*Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München 1973); NH (*Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen 1954–1971*, München 2005).
 - 8 Vgl. zu Darstellungsstrategien in der Autobiographie auch Achim Geisenhanslüke, *Macht, Autorität und Verstellung. Über Elias Canettis Autobiographie*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Elias Canetti (= Text+Kritik, 28)*, München 2005, 31–43; auch Friederike Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Identität, Verwandlung, Machtausübung*, Tübingen 1988, 30–80. Eigler hebt hervor, dass sich das *Augenspiel* mehr literarische Freiheiten erlaube als die vorherigen Bände.
 - 9 Es handelt sich dabei wohl um das Drama zur Geschichte König Davids, dessen dritter Teil nie vollendet wurde (vgl. dazu Norbert Otto Eke, »Wandle - schaue - höre Jisro-El!«. *Richard Beer-Hofmanns »Historie von König David«*, in: Richard Beer-Hofmann, *Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Norbert Otto Eke, Paderborn 1996, 537–566.)
 - 10 Dies wird an einer anderen Stelle des Kapitels genannt: »Aber Ludwig achtete nicht darauf, er war schon weiter, er erging sich trillernd oder verhüllend über drei oder vier nächste Pläne« (AS, 241).
 - 11 Vgl. AS, 240: »Allerwelts-Interviewers«.
 - 12 Tatsächlich sah Canetti nicht alle drei positiv, Hofmannsthal und Beer-Hofmann bezeichnete er wegen ihrer fehlenden Fähigkeit, die Sprache Wiens literarisch produktiv zu machen, sogar als »impotente Genießer«, bei Schnitzler sah er mehr Lebensnähe. Zitat aus dem Nachlass Canettis in der Zentralbibliothek Zürich, Schachtelnummer 6, 26.6.1942; zit. nach Sven Hanschek, *Elias Canetti. Biographie*, München–Wien 2005, 256. Vgl. zu Canettis negativem Bild der Wiener Moderne Helmut Göbel, *Elias*

Canetti und Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief. Eine Anmerkung, in: Arnold (Hg.), *Elias Canetti*, 104–109, hier 104: »Elias Canetti hat die Autoren der Wiener Moderne nicht sehr gemocht – ein (Vor-)Urteil, das er von seinem langjährigen Vorbild Karl Kraus übernommen hat.«

- 13 Vgl. zu dieser Diskussion etwa Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*, Stuttgart 1974, 296–338. Konzise zusammengefasst für die Sattelzeit etwa bei Barbara Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche - Werk - Wirkung*, München 2000, 34–42. Dass eine solche Charakterisierung der *Blendung* nicht gerecht wird, die genretypische Merkmale von »Frauenliteratur« nicht aufweist, spricht nur für die Ignoranz des Gastgebers. Dessen ungeachtet wird der Roman im Hause Benedikt gewissermaßen in solche Literatur umgewandelt.
- 14 Vgl. zur Entstehungsgeschichte von *Masse und Macht* etwa Hanuschek, *Elias Canetti*, 437–455.
- 15 Canetti war zeitlebens um seinen Nachruhm bedacht. Vgl. dazu Franz Haas, »Der Viel- und Nichts-Schreiber«, *Canettis Zweifel am eigenen Werk*, in: Roberta Ascarelli, Wilhelm Pfeistlinger (Hg.), *Elias Canetti (= Cultura Tedesca, 30*, hg. von Marino Freschi), Rom 2006, 71–79, hier 76.
- 16 Die Stelle kommt noch stärker zur Geltung, wenn man sie mit Canettis Beschreibung der ersten Begegnung mit Fritz Wotruba vergleicht: »Knien Sie auch vor Ihrer Arbeit?« Es war ein Scherz, der als Entschuldigung dafür diente, daß er nicht gleich aufsprang und mir nicht die Hand geben konnte. Aber selbst ein Scherz bei ihm hatte Gewicht und Bedeutung. Mit dem »auch« hieß er mich willkommen. Seine und meine Arbeit waren damit gleichgestellt, mit dem »Knien« drückte er eine Erwartung aus, nämlich daß ich meine Arbeit so ernst nehme wie er seine. Es war ein guter Beginn« (AS, 91). Hier wird Canetti die Hand zwar auch verweigert, er durch die Entschuldigung aber integriert und gleichberechtigt.
- 17 Eigler hebt hervor, dass sich im dritten Autobiographieband Canetti – in Analogie zum titelgebenden Leitsinn des Sehens – als Beobachter darstellt (vgl. Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti*, 42).
- 18 Vgl. zur Uneindeutigkeit von 3. Person Singular und Selbstbezug Hanuschek, *Elias Canetti*, 182.
- 19 Vgl. auch Hanuschek, der noch einmal hervorhebt, dass es keine Paralipomena zur *Blendung* gibt (*Elias Canetti*, 237). Die von Canetti selbst verbreitete Genealogie in der Autobiographie ist noch intrikater: Sein Freund Thomas, den er während der Entstehungsphase wiederholt trifft, ist für ihn eine bessere literarische Figur als seine Erfindungen, weshalb sie nicht mit ihm Schritt halten können. Dieses Schicksal hätte auch Kein (oder »Kant«, so hieß die Figur damals) getroffen, wenn Canetti nicht zufällig im Gespräch der entscheidende Einfall zu dessen Rettung gekommen wäre (vgl. FO, 338–343).
- 20 Er besitze nur noch »geringe Teile«. Zu den Plänen: »Es gab einen religiösen Fanatiker darunter; einen technischen Phantasten, der nur in Weltraumplänen lebte; einen Sammler; einen von der Wahrheit Besessenen; einen Verschwender; einen Feind des Todes und schließlich auch einen reinen Büchermenschen« (EB, 230).
- 21 Ebenso wenig wie seine Lektüre für *Masse und Macht*, die unbewusst in *Die Blendung* einging (vgl. EB, 227). Vgl. zu diesem Verhältnis auch Konrad Kirsch, *Die Masse der Bücher. Eine hypertextuelle Lektüre von Elias Canettis Poetik und seines Romans »Die Blendung«*, Sulzbach 2005, etwa 74–133. Zur Intertextualität bei Canetti generell vgl. Martin Bollacher, »[...] das Weitertragen des Gelesenen«. *Lesen und Schreiben in Canettis Autobiographie*, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Canetti als Leser*, Freiburg/

- Breisgau 1996, 33–48, hier 42f.; Hans Reiss, *Elias Canetti's Attitude to Writers and Writings*, in: Dagmar C. G. Lorenz (Hg.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester/NY–Woodbridge, 61–87; Anne Peiter, »Comic Citation« as Subversion. Intertextuality in »Die Blendung« and »Masse und Macht«, in: Julian Preece, William Collins Donahue (Hg.), *The Worlds of Elias Canetti. Centenary Essays*, Newcastle 2007, 171–185. Zur Kohärenz der Texte untereinander vgl. Julian Preece, *Canetti and the Question of Genre*, in: Lorenz (Hg.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, 89–103, hier 90, in der er die genreübergreifenden Ähnlichkeiten herausstellt.
- 22 Eine andere These, weshalb Canettis Großprojekt »absorbiert« wurde und »sich nicht fortsetzen« ließ, stammt von David Roberts: »weil das Romanende das Ende des Romans als solches symbolisiert« (David Roberts, *Die Blendung der gesamten Romanliteratur. Bemerkungen zu Canettis paradoxer Romanpoetik*, in: Neumann (Hg.), *Canetti als Leser*, 49–57, hier 50).
- 23 Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti*, 108. Vgl. zu Autobiographie und Autofiktion zwischen Selbstversicherung und Transformation auch Dagmar Barnouw, *Elias Canetti zur Einführung*, Hamburg 1996, 39–82.
- 24 Gerhard Neumann, *Widerrufe des Sündenfalls. Beobachtungen zu Elias Canettis Aphoristik*, in: Beda Allemann (Hg.), *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, München 1985, 182–204, hier 195. Vgl. zu Canettis Poetik auch Alo Allkemper, *Nirgends Rettung oder die moralische Quadratur des Zirkels. Zur »Poetologie« Elias Canettis*, in: *Euphorion*, 84(1990)3, 317–333; Waltraud Wiethölter, *Sprechen - Lesen - Schreiben. Zur Funktion von Sprache und Schrift in Canettis Autobiographie*, in: *DVjs*, 64(1990)1, 149–171; Claudia Öhlschläger, »Écriture courte«. *Die Zeit des Schreibens (Roland Barthes, Maurice Blanchot, Elias Canetti)*, in: Christine Lubkoll, Claudia Öhlschläger (Hg.), *Schreibszenen. Kulturpraxis - Theatralität - Poetologie. Festschrift für Gerhard Neumann zum 80. Geburtstag*, Freiburg/Breisgau 2015, 137–155.
- 25 Adrian Stevens, *Aufzeichnungen. Menschen und Fragmente. Zur Poetik der Charakterdarstellung bei Canetti, Aubrey und La Bruyère*, in: Gerald Stieg (Hg.), »Ein Dichter braucht Ahnen«. *Elias Canetti und die europäische Tradition*, Bern u.a. 1997, 207–224, hier 208.
- 26 Ebd., 209.
- 27 Vgl. ebd., 210.
- 28 Vgl. dazu ebd., 211. Canettis Aphorismensammlungen wurden auch diagnostisch gelesen, als Ersatz für den fehlenden zweiten Roman, wie Hanuschek zusammenfasst und zugleich entkräftet: »Die Fülle der Aufzeichnungen als Verlust synthetischer Fähigkeiten zu deuten, war eine plausible Erklärung für den fehlenden zweiten Roman, die verschiedentlich geäußert wurde; Canettis Polemik gegen Systeme wäre in diesem Fall nur eine Rationalisierung eigener Unfähigkeit gewesen. Überzeugend ist dieser Gedankengang aber nur so lange, wie man Canettis Geschichte vom Beginn der Aufzeichnungen im Jahr 1942 akzeptiert. Nachdem er aber seit 1925 entsprechende Texte geschrieben hat, vor den großen synthetisierenden Werken, ist diese Mutmaßung hinfällig« (Hanuschek, *Elias Canetti*, 180).
- 29 Stevens, *Aufzeichnungen. Menschen und Fragmente*, 214.
- 30 Stefan H. Kaszyński, *Dialog und Poetik. Zum dialogischen Charakter der »Aufzeichnungen«*, in: Allemann (Hg.), *Hüter der Verwandlung*, 205–216, hier 207. Damit seien sie zu unterscheiden von der monologischen Aphoristik Lichtenbergs und Kraus', die »in einer konzentrierten Aussage eine Fülle von Gegensätzen einfangen« (ebd., 206). Es gibt immerhin Forschungspositionen, die dieses Bild auch in Zweifel ziehen.

- Claudia Liebrand hat hervorgehoben, dass Canetti in seinem Schreiben selbst extremer Machthaber ist, der setzt, verurteilt, abrichtet und Differenzen außer Acht lässt (vgl. Claudia Liebrand, *Der Nicht-Schuldige. Elias Canettis Konzeption des Dichters*, in: *Sprachkunst*, 28(1997)1, 37–51, hier 42f.). Auf die Machtausübung Canettis haben auch hingewiesen: Geisenhanslücke, *Macht, Autorität und Verstellung*, 32f.; Eigler, *Das autobiographische Werk Elias Canettis*, 152–195; Wiethölter, *Sprechen - Lesen - Schreiben*, etwa 150: »Es liegt deshalb nahe, in diesem Anfangstableau laus *Die gerettete Zunge* ein Produkt von Canettis Allmachtsphantasien zu sehen, das die offenkundige Kastrationsdrohung kompensieren und außerdem gleich zu Beginn darauf aufmerksam machen soll, daß der Sohn das Zeug hat, die Mutter eines Tages zu übertreffen.«
- 31 Diese Unterscheidung wird etwa in der *Provinz des Menschen* hervorgehoben: Die Arbeit an *Masse und Macht* verlangte ein Verbot anderer Fiktion, das durch die Aphorismen ausgeglichen wurde (vgl. PM, 7f.).
- 32 So Canettis Eigenanforderung an seine Figurenzeichnung (vgl. EB, 229f.).
- 33 Vgl. Rüdiger Zymner, »Namenlos« und »Unantastbar«. *Elias Canettis poetologisches Konzept*, in: *DVjs*, 69(1995)3, 570–595, hier 593f.
- 34 Vgl. ebd., 582.
- 35 Vgl. ebd., 579.
- 36 Ebd., 595. Zur Aufgabe der Sprache vgl. ebd., 593f.
- 37 Vgl. die Aussage Canettis (GU, 7): »Der Prozeß des Schreibens hat etwas Unendliches. Auch wenn er jede Nacht unterbrochen wird, ist es eine einzige Niederschrift, und am wahrsten erscheint sie, wenn sie sich durch keinerlei wie immer geartete Kunstmittel in Szene setzt. Aber dazu gehört ein Vertrauen in die Sprache, wie sie eben ist, es wundert mich, daß ich es noch so sehr habe.«
- 38 Zymner, »Namenlos« und »Unantastbar«, 594.
- 39 Vgl. Wirtz, *Elias Canettis »Aufzeichnungen«*, 175f.
- 40 Vgl. zum Zusammenhang von erinnertem und erinnerndem Ich auch Geisenhanslücke, *Macht, Autorität und Verstellung*, 39–41; Bollacher, »[...]das Weitertragen des Gelesenen«, 39; Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti*, 61–72.
- 41 Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: ders., *Werke*, hg. von Heide Hollmer, Albert Meier, Frankfurt/Main 1997, Bd. 2, 958–991, hier 973 und 982.
- 42 Vgl. dazu etwa Matthias Plumpe, *Dilettant/Genie. Zur Entstehung einer ästhetischen Unterscheidung*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 164(2011)41, 150–175, hier 165.
- 43 Thomas Mann, *Tristan*, in: ders., *Frühe Erzählungen 1893–1912*, hg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, Frankfurt/Main 2008, 319–371, hier 358.
- 44 Vgl. Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893–1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig*, Frankfurt/Main 2008, 358f.
- 45 Barthes widmete diesem Phänomen mit der *Vorbereitung des Romans* ein ganzes Buch bzw. eine Vorlesung. Vgl. Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, Frankfurt/Main 2008.
- 46 Vgl. dazu Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Zürich–Berlin 2008.
- 47 Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, in: ders., *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 2008, 9–331, hier 17.
- 48 Vgl. zu Beer-Hofmanns ersten Schritten im Jungen Wien Robert Rößler, *Vom Dandytum zum Judentum. Biographische und werkästhetische Entwicklungen bei Richard Beer-Hofmann*, in: Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer, David Österle (Hg.),

- Tradition in der Literatur der Wiener Moderne*, Berlin–Boston 2017, 289–309, hier 291ff.
- 49 Felix Salten, *Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen*, in: *Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde*, 18/19 (1932/1933), 31–46, hier 34.
- 50 Vgl. Rößler, *Vom Dandytum zum Judentum*, 292.
- 51 Vgl. Rößler, ebd., 293.
- 52 Karl Kraus, *Die demolirte Literatur II*, in: *Wiener Rundschau*, Bd. 1, No. 1–12, Wien 1897, 1.12.1896, 68–72, hier 70f.
- 53 Das ist etwa die Hauptthese von Rößler und die Beschäftigung mit dem David-Stoff lässt sich im Rahmen dieser Hinwendung zum Judentum sehen. Neben den Ausführungen von Eke vgl. dazu auch Caroline Kita, *Richard Beer-Hofmann's »Die Historie von König David«*. *Jewish Biblical Drama and the Limits of Epic Theater*, in: *The German Quarterly*, 89(2016)2, 133–149.
- 54 Vgl. Kita, *Richard Beer-Hofmann's »Die Historie von König David«*, 145.
- 55 Eke, »Wandle - schaue - höre ›Jisro-El!‹«, 560: »Die bitteren Erfahrungen der Verfolgungen im Nationalsozialismus, des Verlust seines Lebensmittelpunktes durch die erzwungene Emigration und des Todes seiner Frau Paula 1939 auf der Flucht vor dem Terror im ›angeschlossenen‹ Österreich scheinen dieser in prekärer Balance gehaltenen historischen Perspektive auch für Beer-Hofmann die Substanz entzogen zu haben. Kaum zufällig dürfte Beer-Hofmann so die Arbeit an seinem großen Rettungswerk der Geschichte im amerikanischen Exil aufgegeben und den Versuch einer Sinnstiftung in die Biographie der geliebten Frau verlagert haben. Dennoch stellt sich die Frage, ob das Scheitern des Dramenprojekts nicht auch der Überanstrengung des Versuchs selbst geschuldet ist, der Geschichte (des Judentums) trotz aller gegenteiligen Erfahrung durch die bloße Behauptung Sinn abzugewinnen. Im Scheitern immerhin noch des Bemühens darum, der heillos zersplitterten Geschichte durch das Ästhetische ein Ganzes, das Kunstwerk als organische Totalität oder geschlossenen Entität, entgegenzusetzen, ist die auf den ersten Blick so unzeitgemäße ›Historie von König David‹ symptomatisch für die Literatur des 20. Jahrhunderts.«
- 56 Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000, 293.
- 57 Vgl. ebd., 301.
- 58 Neben dem obigen Zitat etwa noch bei Kraus, *Die demolirte Literatur II*, 70: »Mit eisernem Fleisse schafft er an seiner Kleidung und feilt sie bis in das feinste und subtilste Detail.«
- 59 Vgl. zum Gerücht allgemein Jürgen Fohrmann, *Kommunikation und Gerücht. Einleitung*, in: Jürgen Brokoff u.a. (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte*, Göttingen 2008, 7–15. Vgl. zum ›unendlichen Text‹ Hans-Jost Frey, *Der unendliche Text*, Frankfurt/Main 1990, etwa 7–12. Der Dichter soll nach Canetti auch mithilfe seiner Verwandlungskunst Kommunikation ermöglichen, die »Zugänge zwischen den Menschen« offen halten. Insofern wäre die Stilisierung von Dichterfiguren auch eine Möglichkeit, die Redelust anzukurbeln, wenn auch eine, die einen Signifikantenexzess bewirkt und folglich für Canetti eher kritisch zu sehen wäre (vgl. EB, 263).
- 60 Hier könnte man nochmals Canettis Abneigung gegen die Materialisierung der Sprache ins Feld führen. Vgl. zu Ausbreitungsprozessen beim Gerücht Brigitte Weingart, *Kommunikation, Kontamination und epidemische Ansteckung. Einleitung*, in: Brokoff u.a. (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte*, 241–251.
- 61 Zitat aus dem Nachlass Canettis in der Zentralbibliothek Zürich, Schachtelnummer 3, Block 36, 3.4.1936; zit. nach Hanuschek, *Elias Canetti*, 254.

- 62 Haas, »Der Viel- und Nichts-Schreiber«, 71.
63 Vgl. ebd., 74f. und 78f.
64 In einem Gespräch mit Eva Koralnik vom 3.8.1991; zit. nach Hanuschek, *Elias Canetti*, 656.
65 Irmgard Wirtz hat die These aufgestellt, dass Canetti das Romangenre aufgibt und sich stattdessen in die *Aufzeichnungen* rettet, um an dem Thema »in offener, unendlich perpetuierender Form fortzuschreiben« (Wirtz, *Elias Canettis »Aufzeichnungen«*, 179).
66 Zymner, »Namenlos« und »Unantastbar«, 579.
67 Vgl. zu Sonne Hanuschek, *Elias Canetti*, 221–224.
68 Vgl. dazu Gerhard Neumann, *Der verschleppte Prozess. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol*, in: ders., *Kafka-Lektüren*, Berlin u.a. 2013, 76–98. Neumanns These ist, dass Kafka versuchte, seine Texte in einem ununterbrochenen Schreibstrom zu halten und Veröffentlichungen höchstens als Zwischenstufen sah, an denen weitergearbeitet werden konnte.

Lotte List

Virtueller Messianismus

Deleuze liest Benjamin

Kein Begriff Walter Benjamins hat der Rezeption so große Schwierigkeiten bereitet wie der des *Messianischen*. Sein Skandal liegt nicht zuletzt darin, dass er vor allem im Kontext der politischen und geschichtstheoretischen Schriften Benjamins vorkommt. Geht es hier um Materialismus oder Metaphysik? Marxismus oder Mystizismus? Revolution oder Eschatologie? Die Beiträge zur Aufklärung der Fragen sind viele und vielfältig, aber das Problem besteht nach wie vor. In jüngerer Zeit hat Giorgio Agamben die These eines »messianischen Nihilismus« bei Benjamin aufgestellt.¹ Dass der Begriff eschatologische Töne anschlägt, steht außer Frage, aber Agambens nihilistische Lesart unterstellt Benjamin einen sowohl politischen als auch philosophischen Defaitismus, der allerdings vor allem Agambens eigener ist, und vertieft nur das Problem. Unverkennbar ist jedoch, dass der Begriff des Messianischen kein Kuriosum am Rand der Überlegungen Benjamins bildet, sondern dass er eine zentrale Position in seinem Denken einnimmt.

In diesem Aufsatz schlage ich vor, das Messianische als eine zeitliche Struktur im Rahmen von Benjamins politischer Zeitphilosophie zu betrachten. Diese Struktur, so werde ich argumentieren, bildet einen aktualisierbaren, immanenten zeitlichen Index. Als Zeitstruktur verstanden wird das Messianische zu einem Grenzbegriff, der ontologische Theologie und materialistische Kritik vermittelt. Dieser Zusammenhang lässt sich anhand des Begriffes des Virtuellen, so wie ihn Gilles Deleuze entwickelt hat, verdeutlichen. Mit Deleuze gesprochen stellt das Virtuelle eine Wirklichkeitskategorie des mehr als bloß Möglichen dar, wobei sich die Realität in Virtualität und Aktualität differenziert. Im theoretischen Kontext der Zeitphilosophie charakterisiert der Begriff eine nicht aktualisierte Intensität, die dennoch in ihrer Unaktualität eine reale Wirkung hat. Diese reale Potenzialität, auf die der Begriff des Virtuellen zielt, ermöglicht meines Erachtens eine Entmystifizierung des theologischen Gehalts des Messianischen. Wenn sich das Messianische nicht als soteriologischer Mystizismus, sondern als immanente Virtualität verstehen lässt, so ist dies erstens mit dem Materialismus vereinbar, und zweitens dient es der Klärung des Verhältnisses von Zeitphilosophie und politischer Theorie Benjamins. Ziel des Aufsatzes ist es daher, den

esoterischen Begriff des Messianischen anhand des systematischen Begriffs des Virtuellen zu entfalten und in einer Zeitphilosophie der Immanenz zu verorten. Als Zeitstruktur bedingt das Messianische die im Engagement begriffene Stellung der Gegenwart zur und in der Geschichte, welche die Grundlage der Revolutionstheorie Benjamins bildet. Dessen Erhellung soll neues Licht auf das politische Potenzial seines Spätwerks werfen.

Eine deleuzianische Lektüre des benjaminschen Denkens mag ungewohnt erscheinen. Kritische Theorie und Poststrukturalismus gelten als voneinander isolierte, unterschiedlich ausgerichtete philosophische ›Schulen‹ und tatsächlich hat sich Deleuze kaum mit Benjamin beschäftigt. Andererseits sind die Übereinstimmungen zwischen den Interessen der beiden so auffällig, dass sich eine Annäherung aufdrängt: Der Einfluss von Denkern wie Leibniz, Kant, Marx, Nietzsche und Freud, die Beschäftigung mit Film und Literatur als Quellen der philosophischen Erkenntnis, vor allem mit Marcel Proust und Franz Kafka, das Kreisen um gemeinsame Themen wie das Unbewusste, den Faschismus oder die Pathologie des Kapitals und, hier entscheidend, ihre Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Politik. Eine Kartografie ihrer Differenzen und Affinitäten weist jedoch über den Rahmen des gegenwärtigen Aufsatzes hinaus; hier soll es genau genommen um die spezifische Verwertung des Begriffes der Virtualität als analytischem Schlüssel zur funktionellen Struktur des Messianischen gehen.²

Das Messianische ist zugleich das Nichtaktuelle par excellence und in seiner Konzeption auf die Möglichkeit (oder Unmöglichkeit) seiner Aktualisierung ausgerichtet. Dass dieses Nichtaktuelle mehr als die bloße Abwesenheit eines Aktuellen ist, wird sich jedoch erst durch die Ausarbeitung seines positiven *virtuellen* Charakters und des Verhältnisses Virtualität/Aktualität erweisen. Die höchstentwickelte und aufschlussreichste Theorie zu diesem Verhältnis hat uns Deleuze geliefert, wenn ihm auch der Begriff vorauslief: Denn der Weg zur Theorie Deleuze' führt über Henri Bergson, der auch in der Zeittheorie Benjamins eine wichtige Rolle spielt. Zunächst wende ich mich daher Bergson und seiner Grundlegung einer Gedächtnistheorie auf der Basis der virtuellen Erinnerung zu.

Von Bergson zu Deleuze: Reine Erinnerung

Der Begriff des Virtuellen tritt früh in Deleuze' Werk ein und bleibt für dieses durchgängig zentral, geht jedoch ursprünglich auf Bergsons Untersuchungen zu Zeit und Gedächtnis zurück. Dabei haben Deleuze' Kommentare zu Bergson dessen Rezeption stark beeinflusst. Es gibt Rezipienten, die bezweifeln, dass die Virtualität bei Bergson überhaupt ein intendierter Kernbegriff war und die

annehmen, dass dieser erst von Deleuze ›hineingelesen‹ worden ist.³ Obwohl das Wort ›virtuell‹ in Bergsons wichtigsten Schriften nicht definiert wird, lässt sich dessen Bedeutung in der Theorie des Gedächtnisses doch rekonstruieren, auch wenn sich diese Rekonstruktion dem Einfluss durch Deleuze nicht entziehen kann.

In *Materie und Gedächtnis*, Bergsons Hauptwerk aus dem Jahr 1896, wendet sich dieser gegen eine Auffassung des Gedächtnisses, bei der Erinnerungen als verblasste Wahrnehmungen erscheint.⁴ Eine solche Auffassung, die Bergson ablehnt, versteht Erinnerung und damit den vergangenen Moment grundsätzlich als eine vorübergegangene Gegenwart, die mit dem Entrinnen der Zeit verschwommener und unsichtbarer wird. Das Erinnerte wird so als eine Kette von Gegenwarten dargestellt. Damit werde jedoch, so Bergson, der essenzielle Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart verkannt, dieser sei ein Unterschied der Art eher als des Grades. Bergsons zufolge missachtet diese Auffassung sowohl die Erinnerung, die zu einer entkräfteten Wahrnehmung reduziert wird, als auch die Wahrnehmung, welche hier lediglich als eine starke Erinnerung erscheint, statt als Interaktion mit der Welt ernst genommen zu werden. Wir müssen, so Bergson, die Vergangenheit in ihrer Eigenart verstehen, um davon ausgehend ihr Verhältnis zur Gegenwart etablieren zu können.

Bergson unterscheidet zwei Arten der Erinnerung: »*Le passé se survit sous deux formes distinctes: 1^o dans des mécanismes moteurs ; 2^o dans des souvenirs indépendants.*«⁵ Es handelt sich erstens um das Erinnern durch motorische Mechanismen – oder die Gewohnheit (*habitude*) – und zweitens um das Erinnern in unabhängigen Bildern. Bergson bringt das Beispiel des Auswendiglernens einer Lektion an, welches beide Varianten erlaubt: Der Schüler liest den gegebenen Text mehrmals und rekapituliert ihn nach jeder Lektüre genauer. Am Ende kennt er die Worte auswendig und kann sie fehlerfrei wiederholen; er hat sie als Gewohnheit in die mechanische Erinnerung eingelagert. Denkt er dagegen an einen einzelnen, spezifischen Textdurchgang zurück, muss er statt der Gewohnheit die andere Art der Erinnerung aktivieren: die unabhängige oder spontane, die Bergson auch Erinnerungsbild (*souvenir-image*) nennt. Von den beiden Arten ist jedoch die letzte die Erinnerung im eigentlichen Sinne des Wortes und die erste auf diese als ihre Voraussetzung zurückzuführen.⁶ Es gibt auch im Unterschied zur immanent geistigen eine körperliche Erinnerung, die sich analog zur Gewohnheit in den Leib einschreibt. Die körperliche Erinnerung ist die Einverleibung der bildlichen und aktualisiert ihr virtuelles Potenzial in jedem Moment ihrer Erscheinung:

Le progrès par lequel l'image virtuelle se réalise n'est pas autre chose que la série d'étapes par lesquelles cette image arrive à obtenir du corps des démarches utiles [...]. En d'autres termes, l'image virtuelle évolue vers la sensation virtuelle, et la sensation virtuelle vers le mouvement réel: ce mouvement, en se réalisant, réalise à la fois la sensation dont il serait le prolongement naturel et l'image qui a voulu faire corps avec la sensation.

Der Vorgang, durch welchen das virtuelle Bild sich realisiert, ist nichts weiter, als die Etappenreihe, durch welche dieses Bild dahin gelangt, den Körper zu nützlichen Schritten zu veranlassen. [...] Mit anderen Worten, das virtuelle Bild entwickelt sich zur virtuellen Empfindung und die virtuelle Empfindung zur wirklichen Bewegung: diese Bewegung realisiert in ihrer eigenen Verwirklichung zugleich die Empfindung, deren natürliche Fortsetzung sie wäre und das Bild, welches sich mit der Empfindung verkörpern wollte.⁷

Das virtuelle Bild, von dem Bergson hier spricht, ist das Erinnerungsbild. In seinem virtuellen Zustand bleibt es in der Latenz und dennoch Teil unseres gesamten Gedächtnisses. Aktivieren wir es, indem wir eine einst gelernte Bewegung oder Handlung ausüben, geht es in die Aktualität über – ohne uns zwangsläufig bewusst zu werden.

Wenn Bergson freilich die bildliche Erinnerung zunächst als die ursprünglichere definiert, wird diese Behauptung später im Buch jedoch abgeschwächt, indem er einen dritten Begriff einführt. Die zwei oben beschriebenen Varianten der Erinnerung sind demnach zu präzisieren als zwei Weisen, worin das Erinnernte sich *aktualisiert*. Das Erinnerungsbild lässt sich, wie im Beispiel illustriert, auch als Bild zurückrufen, unabhängig von der körperlichen Motorik, und hebt sich nur von der anderen Erinnerungsart dadurch ab, dass sie dem konstitutiven Boden des Gedächtnisses ähnlicher erscheint – das heißt der reinen Erinnerung (*souvenir pur*): »Le souvenir-image, à son tour, participe du ›souvenir pur: qu'il commence à matérialiser« [»Das Erinnerungsbild wiederum partizipiert an der ›reinen Erinnerung‹, welche es zu materialisieren beginnt«].⁸ Als reine Erinnerung gilt das latente, unbewusste Bild, welches einerseits ohne Kontakt zu unserer materiellen Wirklichkeit bleibt und dennoch andererseits keineswegs unreal ist. Es gibt immer zahlreiche vergangene Erlebnisse, die wir nicht unmittelbar vor uns haben oder für uns aktivieren können, die sich aber auch nicht einfach im Limbus befinden. Wäre die Auffassung der Erinnerungen als verblasste Perceptionen richtig, so wäre unsere Vergangenheit uns in ihrer Ganzheit immer bewusst (oder vorhanden), allein mehr oder weniger verschwommen je nach zeitlicher Distanz. So ist es aber offensichtlich nicht: Es gibt Erinnerungen, die jahrelang in Vergessenheit geraten, um uns dann plötzlich wieder in den Sinn

zu kommen. Ferner lässt sich die reine – das heißt rein virtuelle – Erinnerung auf zweierlei Weisen aktualisieren, entweder als bewusstes Geistesbild oder als unbewusste, aber trotzdem aktive Bewegung. Anders gesagt ist die virtuelle Erinnerung zwar immer unbewusst, ihre Aktualisierung aber nicht immer bewusst, und die Unterscheidung virtuell/aktuell geht demnach nicht in dem Begriffspaar unbewusst/bewusst auf.

In *Bergson zur Einführung (Le bergsonisme)* von 1966 interpretiert Deleuze die Gedächtnistheorie Bergsons und insbesondere seinen Begriff der reinen Erinnerung als eine Theorie der Koexistenz von Gegenwart und Vergangenheit.⁹ Die Theorie, gegen welche Bergson opponiert, versteht wie erwähnt die Zeit als eine Sukzession von Gegenwarten. Für Bergson ist aber die Vergangenheit nicht durch ihren Platz in dieser Reihe definiert, sie ist keine Gegenwart irgendeinen Grades, sondern sie ist im Verhältnis zur Gegenwart wesensverschieden und dennoch koexistent – so Deleuze. Dieser Lesart zufolge ist die reine Erinnerung virtuell, erstens insofern sie als vergangenes Erlebnis fortwährend Realität bewahrt, und zweitens – und grundlegender – weil jede Gegenwart mit sich selbst als virtuelle Erinnerung koexistiert. Die Gegenwart wird nicht zur Vergangenheit im Nachhinein, sondern sie muss ihr eigenes konstitutives Vergangenseinwerden in sich tragen: »puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé«¹⁰ »da sich die Vergangenheit nicht nach der Gegenwart, die sie gewesen ist, bildet, sondern gleichzeitig mit ihr, muß sich die Zeit in jedem Augenblick in Vergangenheit und Gegenwart aufteilen.«¹⁰ Mit anderen Worten hat die Gegenwart immer sowohl eine aktuelle als auch eine virtuelle Seite; während sie aktuell gelebt wird, konstituiert sie sich zugleich als virtuelle Erinnerung, obwohl uns diese virtuelle Spiegelung im Augenblick ihrer Gestaltung unbemerkt bleibt. Die virtuelle Erinnerung ist aber die Voraussetzung des Erinnerns überhaupt und insofern auch der gelebten Gegenwart, die ständig vergangene Erfahrungen aktualisiert – und umgekehrt immer neue virtuelle Erinnerungen hervorbringt.

Bei Bergson findet man entsprechend die Figur zweier Kreisläufe, die miteinander interferieren: die der Wahrnehmung und des Gedächtnisses.¹¹ Die Erinnerung kehrt immer wieder als Perzeption zurück, wenn sie sich in neuen Bewegungen oder Handlungen manifestiert. Die Wahrnehmung gleitet umgekehrt in die Virtualität über, im selben Moment, in dem sie sich der Aktualität zuwendet. Diese Kreislauffigur impliziert zweierlei: Erstens betont sie das Vermittlungsverhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, die sich gegenseitig beeinflussen. Zweitens bildet diese Vermittlung für Bergson das Fundament der Freiheit: »Ainsi, entre la matière brute et l'esprit le plus capable de réflexion il

y a toutes les intensités possibles de la mémoire, ou, ce qui revient au même, tous les degrés de la liberté» So stehen zwischen der bloßen Materie und dem zum Nachdenken am fähigsten Geiste alle möglichen Intensitätsgrade des Gedächtnisses oder, was auf dasselbe herauskommt, alle Grade der Freiheit.«¹² Das Gedächtnis ist demzufolge das Verbindungsglied zwischen dem Materiellen und dem Geistigen. Es ist der Zugang zur Vergangenheit in der Gegenwart, der es ermöglicht, auf die Zukunft einzuwirken. Die Freiheit zum aktiven Eingriff in die Wirklichkeit beruht demnach auf der Koexistenz der virtuellen Erinnerung mit der aktuellen Gegenwart. Darin liegt die Zentralität des Begriffes des Virtuellen in der delezueschen Ereignistheorie.

Deleuze: Das Virtuelle in der Ontologie der Zeit

Während bereits Bergson die Grundlagen einer Theorie des Virtuellen schuf, nahm doch erst Deleuze diesen Ansatz auf, um von ihm ausgehend eine systematische Ontologie der Zeit zu entfalten.¹³ Wie oben deutlich gemacht, unterscheidet Bergson nicht streng zwischen Subjekt und Zeit, Gedächtnis und Vergangenheit oder Psychologie und Ontologie. Überhaupt erscheint Bergsons Denken häufig begrifflich ungenau. Explizite Definitionen sind selten, und viele Kernbegriffe lassen sich anscheinend unproblematisch gegeneinander austauschen.¹⁴ Deleuze hingegen besteht auf einer ontologischen Auslegung der Überlegungen Bergsons, ungeachtet aller psychologischen Hinweise zum Unbewussten durch den Letzteren:

Ce que Bergson appelle «souvenir pur» n'a aucune existence psychologique. C'est pourquoi il est dit *virtuel*, inactif et inconscient. Tous ces mots sont dangereux, surtout «inconscient», qui nous semble depuis Freud inséparable d'une existence psychologique. [...] Seul le présent est «psychologie»; mais le passé, c'est l'ontologie pure, le souvenir pur n'a de signification qu'ontologique.

Was Bergson die »reine Erinnerung« nennt, ist nichts Psychologisches. Deshalb wird von ihr als dem *Virtuellen*, Inaktiven und Unbewußten gesprochen. All diese Ausdrücke sind prekär, vor allem der Ausdruck »unbewußt«, der seit Freud der Bezeichnung einer besonders wirksamen und aktiven psychologischen Sphäre vorbehalten zu sein scheint. [...] Nur das Gegenwärtige ist »psychologisch«; aber das Vergangene ist die Sphäre der reinen Ontologie, die reine Erinnerung hat ausschließlich ontologische Bedeutung!¹⁵

Verkennen wir Bergsons Verschiebung der Diskussion über das Gedächtnis aus der Psychologie in die Ontologie, missachten wir laut Deleuze seinen größten

Beitrag zur Geschichte der Philosophie. Was Bergson über das Gedächtnis schreibt, muss als ebenso wahr für die Zeit begriffen werden. Während Bergson es seinem Leser überlässt, die genauere Bedeutung des Virtualitätsbegriffs zu dechiffrieren, ist er also bei Deleuze rigoros ontologisch definiert und gehört zur Struktur der Zeit – nicht zuletzt der Konfiguration der Vergangenheit.

Auch ist es Deleuze's Anliegen, den Begriff der Virtualität von dem des Möglichen oder der Potenzialität zu trennen, wogegen diese Differenz bei Bergson, der die beiden kaum unterscheidet, eher diffus und unausgesprochen bleibt.¹⁶ Deleuze verlässt sich hier auf ein Bonmot von Marcel Proust aus *Die wiedergefundene Zeit*, dem letzten Band des monumentalen Werkes *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, welches immer wieder in den Schriften Deleuze's auftaucht: Die reinen Erinnerungen sind »réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits«.¹⁷ Das Virtuelle ist kein Unwirkliches; es hat faktische Realität, indem es mit dem Aktuellen koexistiert. Die Erinnerung bleibt, wie erwähnt, Teil unserer Wirklichkeit, auch wenn sie im gegebenen gelebten Augenblick nicht unmittelbar aktualisiert ist. Zugleich ist das Virtuelle ideell: Wir erfahren es nicht (oder nur ausnahmsweise) in seiner Reinheit, sondern müssen intellektuell darauf rückschließen – und dennoch ist es keine Abstraktion, da es sich aus keinem Aktuellen abstrahieren lässt. Deleuze ist es außerdem wichtig, Virtualität und Potentialität klar voneinander zu unterscheiden, da das bloß Mögliche immer im Gegensatz zur Realität stehen muss. Das bloß Mögliche *ist* nicht und wenn es realisiert wird, verliert es den Charakter des nur noch Möglichen. Das Virtuelle, dagegen, bildet ein permanent wirkendes (obwohl inaktuelles) Element der Ontologie und macht die Voraussetzung der Interferenz von Vergangenheit und Gegenwart aus.

Im Anschluss an Proust nimmt Deleuze ferner eine Korrektur an Bergsons Gedächtnistheorie vor: »Il suffit à Bergson de savoir que le passé se conserve en soi. Malgré ses pages profondes sur le rêve, ou sur la paramnésie, Bergson ne se demande pas essentiellement comment le passé, tel qu'il est en soi, pourrait aussi être sauvé pour nous.«¹⁸ Für Bergson genügt das Wissen, dass die Vergangenheit an sich bewahrt ist. Seiner tiefsinnigen Seiten zum Traum oder zur Paramnesie ungeachtet stellt sich Bergson im Wesentlichen nicht die Frage wie die Vergangenheit, so wie sie an sich ist, auch für uns erkennbar sein kann.¹⁸ Es sei Bergson gelungen, die einzigartige Existenz der Vergangenheit als *souvenir pur*, unabhängig von der Gegenwart, darzustellen, doch er habe die Frage ignoriert, wie wir diese Erinnerung wiederfinden können und wie sie für uns erscheinen möge. Wir begegnen der Vergangenheit ja eben nicht – wie auch Bergson selbst betont – als einer verblassten oder deutlichen Gegenwart, sondern *als* Vergangenheit, das heißt als etwas von der Gegenwart Wesensverschiedenes.

Gerade der letzte Band des Romans von Proust untersucht die Frage, wie

eine Erinnerung deutlich vom erinnerten Erlebnis abweichen kann: Das Combray, das der Erzähler als Erwachsener wieder besucht, hat sich nicht merklich verändert und doch erscheint es zu seiner großen Enttäuschung ganz anders als in seiner Erinnerung, die in der berühmten *mémoire involontaire* durch die Madeleine hervorgerufen wurde.¹⁹ Die plötzliche, überwältigende, unfreiwillige Erinnerung bietet also keinen direkten Zugang zu der Vergangenheit, wie sie als Gegenwart war. Auch ist das Bild von Combray keine durch die aktuelle Gegenwart hervorgebrachte bloße Fiktion. Der reinen Vergangenheit der *mémoire involontaire* gilt eine ›doppelte Irreduzibilität‹, worunter sie weder auf die Gegenwart, die sie war, noch auf die heutige Gegenwart, die sie hätte sein können, zurückgeführt werden kann.²⁰ Diese Irreduzibilität liegt Deleuze zufolge daran, dass die *mémoire involontaire* ein Stück reiner Zeit offenbart; »un peut de temps à l'état pur.«²¹ Diese proustianische reine Erinnerung verinnerlicht für Deleuze die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sodass sie weder mit der Identität noch mit dem Unterschied der beiden gleichzustellen ist, sondern eben mit der Virtualität, die im Dazwischen ihrer Koexistenz vibriert.²²

Im Gegensatz zu Bergson betont Deleuze somit die Rettung der Vergangenheit *für uns*. Die Vergangenheit ist kein aus der Gegenwart Abgeleitetes, doch die Erinnerung bildet auch kein geöffnetes Tor zum Vergangenen, so wie es »eigentlich gewesen ist.«²³ Was von dem vergangenen Ereignis weiter besteht, ist seine virtuelle Subsistenz, das heißt sein Charakter eines reinen Ereignisses (*événement pur*). Im vom vergangenen Erlebnis durchdrungenen Augenblick der *mémoire involontaire* von Proust »the artist presents us with the past, *qua* virtual being, as an *event*.«²⁴ Analog zu dieser virtuellen Intensität des Vergangenen im Jetzt wäre es bei Benjamin die mit Vergangenheit geladene Jetztzeit, welche die historische Zeit erfüllt.²⁵ Durch die gesteigerte Wirklichkeit des Kunstwerks stellt uns der Künstler die reine Virtualität in ihrer isolierten Idealität gegenüber. Zwar besitzt die virtuelle Seite des Ereignisses, die in unserer Erinnerung überlebt, spezifische Gestalt, da es um ein spezifisches Ereignis geht, aber ihre Bedeutung für unsere Gegenwart und unser Verhältnis zur Vergangenheit bleibt doch unbestimmt. Es liegt an uns, eine adäquate Antwort zu geben, indem wir sie als bestimmte Handlung aktualisieren und sie so für uns retten. Die Virtualität des reinen Ereignisses führt, so Deleuze, zur Kollision zwischen dem, was war, und dem, was hätte sein können. Bei Deleuze läuft die These des Virtuellen also auf die Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit hinaus – eine Implikation, die auch bei Benjamin zentral ist.

Es ist zu beachten, dass sowohl Bergson als auch Proust sich auf das Gedächtnis und die virtuelle Erinnerung (oder die *mémoire involontaire*) als *individuelles* Phänomen konzentrieren, während Deleuze sie in einen kollektiven Kontext

setzt. Deleuze schreibt in *Das Zeit-Bild* Bergson allerdings den Antisubjektivismus seiner eigenen Zeittheorie zu, indem er unter Bezugnahme auf diesen konkludiert, dass die einzige Subjektivität die der Zeit sei: »la seule subjectivité, c'est le temps.«²⁶ Nebenbei bemerkt findet sich eine ähnliche Behauptung zum historischen Subjekt Benjamins bei Werner Hamacher: »Dies Subjekt, das nichts anderes ist als Zeit, ist in seiner tiefsten Schicht, als Geschehen eines Bestimmtwerdens durch sich, bloßes Medium.«²⁷ Während Bergson in *Materie und Gedächtnis* durchgehend vom Subjekt spricht, assimiliert Deleuze dieses als ein bloß »larvenhaftes Subjekt« des synthetisch-passiven Ichs in sein eigenes antisubjektivistisches System.²⁸ Deleuze' theoretischer Sprung von Bergson und Proust zu seinen eigenen Überlegungen gründet darin, dass die beiden letzteren sich ein Interesse für die individualpsychologische Ebene bewahren, während Deleuze diese zu exorzieren versucht, um an eine Ontologie der virtuellen Zeit zu gelangen. Zugleich will er eine bloße Phänomenologie der individuellen Erfahrung vermeiden, indem er die kollektive Zeiterfahrung in den Vordergrund stellt. Darin gleicht er Benjamin, welcher seinerseits die *mémoire involontaire* Prousts auf das gesellschaftliche Unbewusste ausgeweitet hat.²⁹

Benjamin: Virtueller Messianismus?

Die Theorie des Virtuellen in den Werken Bergsons erscheint also selbst als eine virtuelle, die erst von Deleuze aktualisiert werden musste. Demnach ist die Abwesenheit des Begriffes des Virtuellen bei Benjamin wenig überraschend, insofern dieser sich in der Forschungsdiskussion seiner Gegenwart noch nicht durchgesetzt hatte. Benjamin soll jedoch Bergson intensiv studiert haben,³⁰ und dieser wird schon im *Trauerspiel*-Buch zitiert – mit Stoßrichtung gegen eine mechanistische Auffassung der Zeit: »Das Bild der Zeigerbewegung ist, wie Bergson erwiesen hat, für die Darstellung der qualitätslosen wiederholbaren Zeit der mathematischen Naturwissenschaft unersetzlich.«³¹ Durch die Ablehnung einer homogenen, sukzessiven Zeitordnung und die Ersetzung derselben durch eine affektive Gedächtniszeit ist Benjamin sowohl mit Bergson als auch mit Proust verwandt. Auch wenn sich keine philologische Erbschaft nachweisen lässt, bewegt sich Benjamin doch in der Konstellation Bergson-Proust-Gedächtnis-Zeit, die Deleuze nach der Struktur der Virtualität organisiert. Jedoch ist auch bei ihm ein zeitliches Register des Unaktualisierten und dennoch immanent Subsistierenden zentral – unter dem Namen des *Messianischen*.

Die Figur des Messianischen hat Benjamin schon mit dem frühen Textstück eingeführt, das als das *Theologisch-politische Fragment* bekannt ist:

Erst der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen, und zwar in dem Sinne, daß er dessen Beziehung auf das Messianische selbst erst erlöst, vollendet, schafft. Darum kann nichts Historisches von sich aus sich auf Messianisches beziehen wollen. Darum ist das Reich Gottes nicht das Telos der historischen Dynamis; es kann nicht zum Ziel gesetzt werden. Historisch gesehen ist es nicht Ziel, sondern Ende. [...] Die Ordnung des Profanen hat sich aufzurichten an der Idee des Glücks. Die Beziehung dieser Ordnung auf das Messianische ist eines der wesentlichen Lehrstücke der Geschichtsphilosophie.³²

Das Messianische ist einer der sonderbarsten und unbegreiflichsten Begriffe in Benjamins Geschichts- oder Zeitphilosophie. In der frühen Rezeption desselben haben sich konservative und marxistische Kommentatoren darum gestritten, inwiefern das Messianische im theologischen oder im materialistisch-revolutionären Sinne gelesen werden sollte. Man ist nie zu einer Lösung des Streits gekommen, der in den 1980er Jahren ausgeklungen ist.³³ Die Interpretation des Begriffs bleibt bis heute umstritten.

Nach der Niederschrift des Fragmentes nimmt das Messianische im Werk Benjamins keine auffällige Stellung ein – bis es später im *Passagen-Werk* und in den 1940 verfassten Thesen *Über den Begriff der Geschichte* wiederauftaucht. Grundsätzlich hat sich die Charakteristik des Messianischen wenig verändert: Es ist keine Eschatologie im traditionellen Sinne, wonach man ein schon festgelegtes Endziel abwartet (wie es in der christlichen Offenbarung des Johannes der Fall ist), sondern der Messias vertritt die in der Geschichte immanente Möglichkeit der Erlösung, die diese Geschichte zugleich zu Ende bringen und ein neues Zeitalter einleiten müsste. Jedoch wird hier die explosive politische Kraft stärker betont: »In dieser Struktur erkennt [der historische Materialist] das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit.«³⁴ Das Messianische gehört zur Revolutionstheorie der Geschichtsthesen, und doch bezeugt eine Vorstudie, in der Benjamin von der »messianischen Zeit« schreibt, dass der Begriff Benjamins politische Philosophie mit Überlegungen zu einer Zeittheorie verbindet.³⁵

Die messianische Zeit steht nicht im Gegensatz zur historischen Zeit, sondern begleitet sie als ihre unrealisierte Doppelung, indem jede Gegenwart eine »Jetztzeit, in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind« darstellt.³⁶ Das Messianische koexistiert mit der Geschichte als geheimer Index, der diese auf die Erlösung aus ihrer ruinösen Kontinuität verweist. Es ist die zeitliche (oder ontologische) Voraussetzung der politischen Revolution, welche wiederum erst die messianisch gegebene Hoffnung auf Erlösung erfüllen kann. In den Vorstudien zu den Geschichtsthesen heißt es, dass Marx mit dem Begriff der

klassenlosen Gesellschaft die messianische Zeit säkularisiert habe. Doch diese Vorstellung einer emanzipierten Menschheit sei eben nicht als Ziel in die Zukunft zu verschieben, sondern es gebe in Wirklichkeit »nicht einen Augenblick, der *seine* revolutionäre Chance nicht mit sich führte – sie will nur als eine spezifische definiert sein, nämlich als Chance einer ganz neuen Lösung im Angesicht einer ganz neuen Aufgabe.«³⁷ Die messianische Zeit liegt weder am chronologischen Ende der irdischen, noch ist sie als Transzendenz über diese erhoben, sondern sie ist in sie »eingesprengt; sie verwebt sich in unsere spezifische Wirklichkeit und will deswegen auch zu jedem Zeitpunkt selbst als spezifisch erkannt werden. Sie ist immanent, auch wenn sie dem Verstand unerkennbar bleibt:

Der historische Materialist, der der Struktur der Geschichte nachgeht, betreibt auf seine Weise eine Art von Spektralanalyse. Wie der Physiker ultraviolett im Sonnenspektrum feststellt, so stellt er eine messianische Kraft in der Geschichte fest. Wer wissen wollte, in welcher Verfassung sich die »erlöste Menschheit« befindet, welchen Bedingungen das Eintreten dieser Verfassung unterworfen ist und wann man mit ihm rechnen kann, der stellt Fragen, auf die es keine Antwort gibt. Ebensogut könnte er sich danach erkundigen, welche Farbe die ultravioletten Strahlen haben.³⁸

Genauso hätte auch Deleuze das Virtuelle beschreiben können. Das Virtuelle besitzt wie ultraviolette Strahlen faktische Realität, auch wenn sie im Farbspektrum nicht zu sehen ist. Es braucht eine Analyse, um diese Realität festzustellen. Es wäre aber falsch, nach der (wenn auch nur möglichen) Seinsweise derselben zu fragen – das Virtuelle *existiert* nicht, sondern es *subsistiert*, in der typischen Redeweise von Deleuze gesprochen, und so auch der zeitliche Index des Messianischen bei Benjamin.

Um es gemäß dem Wahlspruch Prousts auszudrücken: Das Messianische ist real, aber nicht aktuell; ideal, aber nicht abstrakt. Es ist real, da es im Jetzt jeder Gegenwart eingesprengt ist, und doch ist es nicht aktuell, es bleibt unrealisiert. Der Begriff verweist auf ein Ideal, auch wenn dieses Ideal unbestimmt bleibt; aber das Messianische ist nicht abstrakt, weil es kein bloß aus der profanen Ordnung Abstrahiertes bildet – auch bezeichnet es keinerlei Transzendenz, sondern das immanente Außen der Geschichte. Die Hoffnung des Messianischen bezieht sich explizit auf die Vergangenheit: Uns ist, »wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat.«³⁹ Ohne den Verweis auf die Vergangenheit wäre der Index der messianischen Zeit nicht zu denken. Dementsprechend definiert Deleuze wie erwähnt die Virtualität als die Koexistenz der Vergangenheit mit der Gegenwart, oder besser: die Vergangenheit bildet eine virtuelle Verdoppelung der Gegenwart, ohne deren Abbild zu sein.

Die messianische Zeit ist die Zeit der virtuellen Potentialität, die jede aktuelle Zeit begleitet. Deleuze schreibt zur ›reinen Vergangenheit‹, verstanden als Virtualität: »c'est le passé tout entier, intégral, tout notre passé qui coexiste avec chaque présent« [daß die Vergangenheit vollständig, daß unsere ganze Vergangenheit mit jeder Gegenwart koexistiert].¹⁰ Obwohl nicht jede Virtualität die Totalität der Vergangenheit umfasst, bedingt die virtuelle Natur der totalen Vergangenheit die Interferenzen verschiedener Zeiten. Die Koexistenz (oder Kosubsistenz) ist die Voraussetzung des Interagierens. Auch Benjamin versteht das Messianische als die Verbindung aller Zeiten zueinander: »Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen in einer ungeheueren Abbrüviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit der Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht.«¹¹ Er stellt fest, dass es hier um keine Universalgeschichte geht – eine solche gäbe es nur mit einer endgültig erlösten Menschheit, der vollendeten messianischen Gesellschaft; uns bleibt sie unzugänglich. Vielmehr stellt die messianische Zeit eine innere Grenze der historischen Erfahrung dar, die zugleich den Referenzpunkt aller Geschichte bildet und insofern das Überkreuzen verschiedener Epochen ermöglicht – ähnlich wie die virtuelle Vergangenheit in ihrer Totalität bei Deleuze.

Werner Hamacher hat das Messianische als die Möglichkeit des unmöglichen Glücks (oder der verfehlten Möglichkeit desselben) interpretiert: »Es könnte kein Messias kommen, wenn sein Kommen, das heißt aber: wenn der Messias selbst als der, der er ist, sofern er kommt, gewiß wäre. Messias ist nur, der auch nicht kommen und nicht Messias sein kann. Er ist nur der, der noch im Kommen nicht kommen kann.«¹² Wenn auch syntaktisch dunkel, ist der Sinn des Zitierten doch klar: Das Messianische ist nie gegeben und die Möglichkeit seiner Abwesenheit gehört zu seiner Definition. Hamacher demonstriert rhetorisch-performativ, dass sich der Messias immer in einem paradoxen Spannungsfeld zwischen Sein und Nichtsein oder Möglichkeit und Unmöglichkeit (seines Seins) befindet. Doch seine rhetorischen Ausflüchte lassen ahnen, dass die Kategorien des Seins und des Möglichen zur Interpretation des Messianischen wenig geeignet sind. Vielmehr ist dieses im Register der Virtualität zu verstehen, da es hier um mehr als bloß Mögliches geht. Das Mögliche ist dem Wirklichen gegenüber neutral. Ob etwas möglich oder unmöglich ist, bleibt rein deskriptiv. Das Mögliche ist ein Unwirkliches, welches verwirklicht werden kann, das Unmögliche ein Unwirkliches, welches es nicht kann. Im Möglichen liegt aber keine Forderung und kein Trieb nach seiner eigenen Verwirklichung.

Anders beim Messianischen wie auch beim Virtuellen. Hamacher selbst bemerkt das ›Insistieren der Zeit‹ in Benjamins Zeitverständnis und formuliert dementsprechend dessen ›Theorem der Immanenz der Zeit‹ folgendermaßen:

»daß die Zeit als verharrende in den wechselnden Erscheinungen ist.«⁴³ Das Messianische ist kein bloß Mögliches, sondern es ist Träger des Beharrens jeder Vergangenheit auf ihrer Forderung an die Gegenwart. Wie oben erwähnt erhebt die Vergangenheit Anspruch auf die messianische Kraft, die uns gegeben ist. Und Benjamin setzt fort: »Der Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist. Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein.«⁴⁴ Der Messias steigt aus der vergangenen Hoffnung zu uns auf. Die Vergangenheit insistiert auf ihrer Teilhabe am Streit der Gegenwart und dieses Insistieren regelt die messianische Zeit, die zugleich Möglichkeit und Notwendigkeit der Beziehung von Vergangenheit und Gegenwart bildet. Mit einer Formulierung von Deleuze: »Le présent existe, mais seul le passé insiste«
↳Die Gegenwart existiert, nur die Vergangenheit aber insistiert.‹⁴⁵ Das Virtuell-Messianische ist unermesslich »wirklicher« als das bloß Mögliche, weil es auf sich selbst beharrt und dadurch die Gegenwart auf sich verpflichtet.

Deshalb sprechen sowohl Deleuze als auch Benjamin von der Rettung der vergangenen Zeit. Deleuze geht es darum, den virtuellen Wahrheitsgehalt, den Proust uns in der *mémoire involontaire* blitzhaft erkennbar macht, »für uns« zu retten, Benjamin darum, dem Anspruch der Vergangenheit, der Toten und der Unterdrückten, auf Erlösung gerecht zu werden. Weil alle Zeiten virtuell miteinander koexistieren, nehmen sie auch Teil an derselben Erlösungshoffnung und erheben Anspruch darauf, im Erstreben derselben mitgemeint zu sein. So gehört der Begriff des Messianischen sowohl zum Bereich der Ontologie als zu dem der Politik. Er bezeichnet als ontologische Bedingung die Möglichkeit der Verbindung aller Zeiten und als politisches Engagement die Verantwortung, diese Möglichkeit als Erlösung einzulösen – ohne aber ihren Erfolg zu verbürgen. Diese Doppelfunktion zeigt, wie beide Denker die Zeitphilosophie zu Diensten der Politik heranziehen. Sowohl das Virtuelle als auch das Messianische sind durch und durch Zeitstrukturen, aber solche, die nicht als neutral verstanden werden dürfen. Jede Zeitphilosophie muss ihre eigenen politischen Voraussetzungen kennen, durch welche sie ihre Richtung gewinnt, selbst wenn sie sie rückwirkend begründet.

Zusammenfassung

In einem Brief von 1936 an Theodor W. Adorno hat Benjamin einmal geschrieben, es scheine ihm, dass ihre jeweiligen Untersuchungen zum Kunstwerk und

zum Jazz »wie zwei Scheinwerfer, die von entgegengesetzten Seiten auf ein Objekt gerichtet werden, Umriss und Dimension der gegenwärtigen Kunst in durchaus neuer und sehr viel folgenreicherer Weise erkennbar machen.«¹⁶ Dieses Ideal der Erkenntnis gilt auch für den vorliegenden Aufsatz: Die Theorie des Virtuellen von Deleuze soll aus einem anderen Blickwinkel neues Licht auf die Frage werfen, worauf sich der Begriff des Messianischen bei Benjamin bezieht. Diese doppelte Perspektive ist besonders fruchtbar, weil es beiden Denkern um das Verhältnis von Zeit und Handeln, Gedächtnis und Befreiung geht.

Für Bergson ist die Virtualität des Gedächtnisses die Voraussetzung der *Freiheit* im Gegensatz zum Determinismus einer mechanistischen, sukzessiven Zeitauffassung. Diese Grundannahme findet sich bei Deleuze und Benjamin wieder. Das Bestehen eines virtuellen, immanenten Zeitregisters, das in die aktuelle Geschichte »ingesprengt« ist, ist die Bedingung der Möglichkeit einer Reaktivierung des Anspruchs der Vergangenheit auf die Gegenwart. Diesem Anspruch gerecht zu werden, ist die historische Aufgabe im Sinne politischen Handelns.

Hier soll weder eine Identität der beiden Denker behauptet werden, noch ist Benjamins »metaphysischer« Messianismus auf Deleuze' »ontologische« Virtualität zu reduzieren. Die Differenzen zwischen ihnen wie auch ihre jeweilige Eigenart sind offensichtlich und erfordern keine Ausarbeitung. Im hier vorgelegten Kontext sondern sie sich vor allem im Intensitätsgrad des virtuellen Registers voneinander ab: Deleuze' affirmative Immanenzphilosophie lässt Zuversicht in der ständigen Präsenz des Virtuellen zu, während die messianische Kraft in Benjamins dialektischem Materialismus nie mehr als eine schwache Kraft sein kann; das Messianische ist die »Hoffnung der Hoffnungslosen«, ein Grenzbegriff des permanenten Ausnahmezustandes.

Doch die Lektüre des Messianischen am Modell des Virtuellen mag helfen, das Unbehagen an der Dichotomie von Theologie und Materialismus in Benjamins historisch-politischen Schriften zu beseitigen. Das Messianische ist theologisch-metaphysisch *und* materialistisch, insofern es die zeitontologische Möglichkeit der Revolution bildet. Die Durchdringung der Geschichtsphilosophie durch Theologie ist die Besonderheit des benjaminschen Materialismus. Sein Grundbegriff, behauptet das *Passagen-Werk*, ist Aktualisierung;¹⁷ aber diese Aktualisierung setzt ein Virtuelles voraus. Unter dem Messianischen müssen wir die Immanenz eines virtuellen zeitlichen Index in der Geschichte verstehen, durch welche die Gegenwart in Verbindung mit der Vergangenheit tritt. Die Aktualisierung dieser Immanenz würde die durch die Vergangenheit beanspruchte Erlösung darstellen.

Anmerkungen

- 1 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main 2002.
- 2 Paolo Virno entfaltet in seinem Buch *Déjà Vu and the End of History*, London–New York 2015 eine Theorie der Zeiterfahrung ausgehend vom Begriff des Virtuellen und bezieht sich dabei mehrfach auf Benjamin. Deleuze bleibt allerdings unerwähnt.
- 3 Rob Shields, *The Virtual*, Abingdon 2003.
- 4 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris 1968.
- 5 Ebd., 82; Hvhg. im Original.
- 6 Ebd., 82–89.
- 7 Ebd., 146; dt. *Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist*, autorisierte Übers. von Wilhelm Windelband und Eugen Diederichs, Jena 1908, 132f.
- 8 Ebd., 147; dt. 134. Zur dreigliedrigen Gedächtnistheorie von Bergson, vgl. auch Keith Ansell-Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*, Abingdon 2002.
- 9 Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris 1966. Vgl. Ansell-Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual*.
- 10 Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris 1985, 108f.; dt. *Kino 2. Das Zeit-Bild*, übers. von Klaus Englert, Berlin, 1996, 111.
- 11 Bergson, *Matière et mémoire*, 114f.; dt. *Materie und Gedächtnis*, 235.
- 12 Ebd., 250.
- 13 Wie es im Allgemeinen für die Kernbegriffe Deleuze' gilt, taucht der Begriff der Virtualität in vielerlei Kontexten auf und schreibt sich in zahlreiche begriffliche Konstellationen ein, in einer Sukzession philosophischer Experimente, die nicht linear aufeinander bauen, sondern sich rhizomatisch aufeinander beziehen. Das Virtuelle gehört keineswegs ausschließlich zur Ontologie der Zeit, sondern ist dem durchgängigen deleuzianischen Projekt einer prozessualen Ontologie der Differenz, im Gegensatz zu einer essenziellen Ontologie der Identität, zentral und bezieht sich sowohl auf Zeitlichkeit als auch auf Räumlichkeit. Da es hier jedoch um das Messianische als Zeitstruktur und die Beziehung Benjamin-Bergson-Deleuze geht, beschränke ich mich in der vorliegende Diskussion der Virtualität bei Deleuze auf den Rahmen der Zeitontologie.
- 14 Ansell-Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual*.
- 15 Deleuze, *Le bergsonisme*; dt. *Henri Bergson zur Einführung*, hg. und übers. von Martin Weinmann, Hamburg 1997, 74f.
- 16 Ansell-Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual*.
- 17 Deleuze, *Proust et les signes*, Paris 1964, 73f. Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*, Paderborn 2003, 23f.
- 18 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris 1964, 74; eigene Übers.
- 19 Vgl. Deleuze, *Proust et les signes*.
- 20 Ich paraphrasiere hier Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968, 115.
- 21 Vgl. Deleuze, *Proust et les signes*.
- 22 Ebd.
- 23 In den Worten Leopold von Rankes; vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann

- Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, Bd. I, 691–704, hier 665; Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in: ebd., Bd. II, 465–505, hier 469; Nachweise der *Gesammelten Schriften* Benjamins im Folgenden mit Sigle GS und Bandangabe .
- 24 Ansell-Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual*.
 - 25 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 701.
 - 26 Deleuze, *Cinema 2. L'Image-temps*, Paris 1985, 110.
 - 27 Werner Hamacher, »Jetzt«. *Benjamin zur historischen Zeit*, in: *Benjamin Studien/Studies*, 2 (2002), 160.
 - 28 Deleuze, *Différence et répétition*, 107.
 - 29 Vgl. Thomas Weber, *Erinnern*, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/Main 2000, Bd. I, 230–259.
 - 30 Ursula Link-Heer, *Zum Bilde Prousts*, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2011, 507–521.
 - 31 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: GS, Bd. I, 203–430, hier 275.
 - 32 Walter Benjamin, *Theologisch-politisches Fragment*, in: GS, Bd. II, 203–204, hier 203. Zur Datierung des Textes auf 1922/23, vgl. Werner Hamacher, *Das Theologisch-politische Fragment*, in: Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, 175–192.
 - 33 Vgl. Rolf Tiedemann, *Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?*, in: Peter Bulthaup (Hg.), *Materialien zu Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«*, Frankfurt/Main 1975; Thomas Küpper, Timo Skrandies, *Messianismus*, in: Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, 35–38.
 - 34 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 703.
 - 35 GS, Bd. I, 1231.
 - 36 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 704.
 - 37 GS, Bd. I, 1231.
 - 38 Ebd., 1232.
 - 39 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 694.
 - 40 Deleuze, *Le bergsonisme*, 55; dt. *Bergson zur Einführung*, 79.
 - 41 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 703.
 - 42 Hamacher, »Jetzt«. *Benjamin zur historischen Zeit*, 178.
 - 43 Ebd., 166.
 - 44 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 695.
 - 45 Deleuze, *Différence et répétition*, 115, dt. *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992, 118.
 - 46 GS, Bd. I, 1022.
 - 47 GS, Bd. V.

Jörg Petersen

»Die Stadt Ys«

*Erzähltheoretische Studie zur Erzählung
des gleichnamigen Prosabands von Thomas Harlan*

Die Welt des Thomas Harlan

Thomas Harlan ist Sohn der Schauspielerin Hilde Körber und des Regisseurs Veit Harlan. Das belastet ihn zeitlebens schwer: »Ich bin der Sohn meiner Eltern. Das ist eine Katastrophe. Die hat mich bestimmt. Bis 1945 war das ein Glücksfall. [...] Alles, was ich von nun an tue, mit sechzehn, wird allein durch diese Katastrophe bestimmt.«¹ In der ersten, von Harlan als Glücksfall angesehenen Lebensperiode lernt er Goebbels und Hitler kennen. Letzteren im Rahmen eines Besuchs, zu dem Hitler Veit Harlan einlädt, der seinen Sohn dorthin mitnimmt. Goebbels geht bei den Harlans ein und aus und ist nach Thomas Harlans eigenen Worten wie ein Onkel für ihn.

Die Wende erfolgt, als der Sechzehnjährige die Schuld seiner Eltern, vor allem die seines Vaters, begreift, welche dieser mit seinem Film *Jud Süß* auf sich geladen hat, jedoch nicht, auch seinem Sohn gegenüber nicht, eingesteht. Das ist der Anfang der lebenslangen höchst ambivalenten Beziehung Harlans zu seinem Vater und ein Hauptaspekt der biografischen Katastrophe, von der Harlan im Zitat spricht. Er verlässt seinen Vater, geht über Straßburg nach Paris, bleibt aber im Kontakt zu ihm, brieflich, durch Kurzbesuche und sogar aktive Teilnahme an Dreharbeiten des Vaters, der als Regisseur an die Erfolge vor 1945 anzuknüpfen versucht. In Paris lebt Thomas Harlan in enger Verbundenheit mit dem Schriftsteller Michel Tournier, mit dem Philosophen Gilles Deleuze, den er als seinen Lehrmeister bezeichnet, und mit Marc Sabathier-Lévêque, Zeichner und Lyriker, der ihn als Vorbild literarisch beeindruckt und zu seinem ersten großen poetischen Versuch inspiriert, *No Man's Land Fugues*. Das Manuskript wurde vom Verlag Éditions de Minuit angenommen. Harlan zieht es jedoch zurück, und es »verschwindet« (H, 68) im Orkus. Außer dem Schreiben wendet sich Harlan dem Filmen zu. 1953, unmittelbar nach Abschluss der *Fugues*, bricht er mit Klaus Kinski nach Israel auf, um dort ein Filmprojekt über den jüdischen Widerstand zu realisieren. Das Film-Projekt scheitert. Aber das Thema bringt Harlan aus Israel mit zurück und bearbeitet es in zwei Theaterstücken: *Bluma* (1953) und *Ich selbst und kein Engel* (1958). Beide handeln vom Widerstand im

Warschauer Ghetto. Im Rahmen einer Aufführung des zweiten Stücks fordert Harlan die Bestrafung von Six, einem der beiden Einsatzkommandoführer bei der Niederschlagung des Aufstands. Es kommt zum Skandal. Six überzieht Harlan mit einer Klage. Dieser gerät in Beweisnot und begibt sich nach Polen, um in den dortigen Archiven nach Beweismaterial zu suchen. Harlan wird in einem solchen Ausmaß fündig, dass ihn die Bewältigung des Aktenmaterials, nicht nur über Six, sondern tausende von Holocaust-Tätern, über Jahre beschäftigt. Er lässt einen Großteil der Akten Fritz Bauer, Generalstaatsanwalt in Hessen, zukommen, mit dem er eng befreundet ist, und trägt maßgeblich zu den in der Folge stattfindenden Frankfurter Auschwitz-Prozessen bei. Zwar ist Harlans literarisches Schaffen durch die Recherche-Arbeit, die es ausgelöst hat, unterbrochen, er verliert sie jedoch nicht aus dem Auge. Aus der Archivarbeit heraus entsteht die Idee eines Buch-Projekts auf der Grundlage des Aktenmaterials: *Das vierte Reich*. Das zunächst von Polen finanziell und auch durch wissenschaftliche Mitarbeiter unterstützte Projekt, scheidert, weil sich in Polen das Blatt gegen Harlan wendet. Er muss das Land verlassen. Das zusammengetragene umfangreiche Material wird später zum Fundus der Romane *Rosa* und *Heldenfriedhof*. Auch außerhalb Polens setzt Harlan seine Mitarbeit an der juristischen Verfolgung der NS-Täter zunächst fort, unterbricht sie jedoch abrupt, als er erfährt, dass ein enger Vertrauter, der Staatsanwalt Schüle, selbst ein Täter war. Er beginnt, an die Wiederaufnahme des Filmens zu denken, aber auch am antiimperialistischen Kampf teilzunehmen. Harlan verbindet beides. Es ist die Zeit des Vietnam-Kriegs und des Pinochet-Putsches gegen Allende, der Nelken-Revolution in Portugal und des Befreiungskampfs des Frelimo in Mosambik. Im Auftrag der italienischen Genossen fliegt er nach Vietnam zu Gesprächen mit dem Vietcong, später mit Geldern, deren Beschaffung er organisiert, nach Mosambik und dann nach Chile, um die Allende-Regierung zu unterstützen. In Mosambik entsteht ein Film, dessen Material im Labor in Rom allerdings von fremder Hand vernichtet wurde. In Portugal dreht Harlan mit seinem Team einen Film über die Landbesetzung, *Torre bela*. 1977, im Jahr der Tode in Stammheim, ist Harlans Antwort darauf der Film *Wundkanal*. 1989 ist das Jahr des letzten Films, *Souvenance*. Ein geplantes weiteres Filmprojekt scheidert. Denn Harlan erkrankt schwer und wird in die Lungenklinik *Berchtesgadener Land* in Schönau eingewiesen, beinahe in Sichtweite von Hitlers *Berghof*. Die Nähe zu dem Mann, auf den letztlich zurückgeht, dass Harlan es als Katastrophe betrachtet, Sohn seiner Eltern zu sein, diese Nähe am Anfang seines Lebens scheint sich an dessen Ende wiederherzustellen, als schliesse sich ein Kreis, als sei das Fügung. Eine analoge Vorstellung, nämlich die subjektiver Planung, weist Harlan entschieden zurück:

Meine Lebensvorstellung ist immer auf eine wundersame Weise, immer von mir gut empfangene Weise gestört worden. Dadurch haben sich in meinem Leben viele Sachen getan, die so sind, dass sie jemand, der denkt, der hat das geplant, der hat so ein reiches Leben gehabt – alles Quatsch. [...] Mein Leben ist reich an Unfällen, die ich sehr selten provoziert, meistens aber akzeptiert habe – bong, schon haut eine Geschichte rein, und du verrätst deine Absichten zugunsten der Überraschung.²

Noch in diesem Rückblick auf sein Leben erweist sich Harlan als Schüler seines Lehrers Deleuze, der das Lebensethos in das Diktum fasst: »Sich dessen würdig erweisen, was einem zustoßt. [...] Der Sohn seiner Ereignisse [...] werden.«³ So ist auch Harlans Beschluss zu verstehen, »dass die Zeit in der Klinik die Zeit der Niederschrift eines Romans sein müßte« (H, 214). Außer einem Roman, *Rosa*, an den Harlan bei diesen Worten zunächst denkt, entstehen in der Klinik dann auch der Roman *Heldenfriedhof*, der Prosaband *Die Stadt Ys* und *Veit*. Die beiden Romane schöpfen aus dem Fundus der Holocaust-Recherchen, mehr noch als auf *Rosa* trifft das auf *Heldenfriedhof* zu. Die Stoffe zum Erzählband liefern vor allem Harlans ausgedehnten Reisen durch die Sowjetunion. Darüber hinaus ist als Hintergrund der Prosa Harlans dessen Vernetzung mit vielen namhaften Persönlichkeiten aus Politik, Gesellschaft und Kunst anzusehen und seine Erfahrungen als politisch aktiver, in der Welt weit umhergekommener, weltkundiger Mann. Außer diesem Erfahrungsschatz spiegelt sich in Harlans Prosa eine Belesenheit, die bis in die entlegensten Bereiche von Natur- und Geisteswissenschaft, von Kunst und Kultur reicht, wohin ein Leser ohne diese Spezialkenntnisse nur unter Benutzung von Nachschlagewerken oder mit Hilfe des Internets folgen kann – ein Polyhistorismus, ähnlich dem Jean Pauls und Arno Schmidts.

Seinen letzten Text *Veit* konnte Harlan zwar noch abschließen, musste ihn aber wegen seiner schweren Krankheit diktieren; sein baldiger Tod ließ ihn auf die Druckfassung keinen Einfluss mehr nehmen und sie nicht mehr autorisieren. Dieser Text thematisiert ergreifend Harlans ambivalente Beziehung zu seinem Vater. Doch nicht nur editorisch und inhaltlich, sondern auch aufgrund des Brief-Charakters und der elegisch-lyrischen, teils durch Sperrdruck und Großbuchstabenschrift herausgehobenen Passagen unterscheidet sich *Veit* formal von den anderen Werken, zwischen denen narratologisch ein enger Zusammenhang besteht. Er erklärt sich entstehungsgeschichtlich: *Heldenfriedhof* »entstand [...] im Sommer 1999 und [...] parallel dazu *Die Stadt Ys*« (H, 214). In dieser Gleichzeitigkeit beider Werke ist der Grund für ihre narratologischen Korrespondenzen zu sehen sowie in der weiteren Konsequenz auch derjenige für die Parallelen zwischen dem Erzählband und *Rosa*. Denn nach Harlans eigenen Worten ist dieser Roman die Miniatur von *Heldenfriedhof*,⁴ ein Bild,

das nicht nur das kleinere Format von *Rosa* veranschaulicht, sondern auch narratologische Entsprechungen zum *Heldenfriedhof* impliziert.

Lektürezugang zu Harlans Werk

Zwar gilt, dass alle Prosatexte Harlans schwer lesbar sind, aber die Länge der Romane erhöht dieses Lektüre-Hindernis beträchtlich. Deshalb ist es lesepropädeutisch ratsam, nicht mit ihnen zu beginnen, wie es die editions-geschichtliche Abfolge der Prosawerke Harlans nahelegt, sondern mit den Erzählungen des Prosabands und zwar mit dessen Abschlussgeschichte. Sie ist im Hinblick auf die anderen Geschichten Abschluss auch im Sinn des Bilanzierens: In ihrer Erzählweise kommen die narratologischen und ästhetischen Charakteristika zusammen, die in unterschiedlicher Repräsentanz und Ausprägung für alle Geschichten des Erzählbands kennzeichnend sind. Das macht sie zu dessen Leitgeschichte und könnte als Grund für die Gleichheit beider Titel mitspielen. Unter Voraussetzung dieses Lektüre-Beginns würde die vorliegende erzähltheoretische Studie die Funktion einer Handreichung nicht nur für den Erzählband, sondern auch hinsichtlich der Romane erfüllen. Allerdings nur nach Überwindung einer Hürde von der Art eines hermeneutischen Zirkels. Denn die Abschlussgeschichte setzt wegen ihrer Rückbezüge auf die im Prosaband voranstehenden Geschichten ihrerseits deren Lektüre voraus. Diesem Rezeptionsproblem ist nur durch wiederholtes Lesen beizukommen. In der von Harlans Prosa abverlangten Zirkularität der Rezeption reflektiert sich eines ihrer Leitmotive, zu welchem Harlan im *Heldenfriedhof* eine Floskel Eichmanns erhebt und sie dadurch mit neuer Bedeutung füllt: »Kommen wir auf das Ende zurück.«⁵ Die Schwerlesbarkeit ist also narratologisch intendiert: »Die Geschichte [...] wenigstens lässt hoffen, dass deren Leser, blinde Kühe, ungestraft nun in Idiel Irre geführt werden dürfen.«⁶ Die methodische Konsequenz aus dieser Erzählabsicht ist in der folgenden Untersuchung eine Phänomenologie der Leseerfahrung: Aus der Perspektive eines verstehensorientierten Leseakts, der auf einen sukzessiv zu lesenden und kohärenten Text eingestellt ist, werden die rezeptionsästhetischen Phänomene, die Irritationen, und Perturbationen, Überraschungen und Verblüffungen, Verunsicherungen und Mystifizierungen des Lesers aufgezeigt und parallel dazu, dem Lektüre- bzw. dem Textablauf folgend, werden diese aus der Perspektive des erzähltheoretisch-analytischen Leseakts auf die erzählerischen Mittel hin untersucht, die solche Lese-Phänomene bewirken. Ziel der Studie ist es, durch die Zusammenführung dieser Operatoren die ihnen zugrundelie-

gende Narratologie erkennbar werden zu lassen. In diesem Sinn erweist sich hinsichtlich der Geschichten des Erzählbands das gewählte Verfahren, das auf Harlans Romane im Rahmen eines Zeitschriftenbeitrags nicht anwendbar ist, als heuristisch zielführend.

Die verlaufsbezogene Vorgehensweise ähnelt sich der Form des Kommentars an. Auch wenn diese als literaturwissenschaftliches Verfahren anerkannt ist, wäre, auch mit Blick auf das Beitragsformat, eine systematische Herangehensweise unter poetologisch übergeordneten Gesichtspunkten und Fragestellungen vorzuziehen. Denn durch das verlaufsbezogene Vorgehen überträgt sich eine besondere Formeigentümlichkeit des analysierten poetischen Textes, nämlich das Aufzählen, auch auf den analysierend expositorischen Text, so dass, was dort durch seine erzählerische Funktion belebt, hier dysfunktional ist und Monotonie bewirkt. Diesen Nachteil nimmt die gewählte Vorgehensweise ihres Ziels wegen hin.

Die Stadt Ys:

Vom bretonischen Sagenstoff zum postkatastrophalen Erzählort

Die letzte Geschichte des Erzählbands *Die Stadt Ys*⁷ trägt nicht nur dessen Titel. Von einigen Unterschieden abgesehen, beginnt sie ebenfalls mit dem Text, der dem Prosaband als Prolog vorhergeht. Er knüpft an die bretonische Sage von der Stadt *Ys-Ker* an, die das Motiv der versunkenen Stadt variiert. Die Sage erzählt von einer an der Bucht von Douarnenez in der Normandie gelegenen Stadt *Ker-Ys*. Sie war einst zu großem Reichtum gelangt, wurde aber wegen verbotener Liebe der Königstochter zum Untergang verurteilt und versank in einer Sturmnacht in den Meeresfluten. Bei Sonnenaufgang soll sie seither als mahnendes Beispiel aus dem Meer ragen, und an klaren, windstillen Tagen wollen Fischer ihre Glocken hören können. Der prologartige Text übernimmt zwar das Motiv des Untergangs und des Wiederauftauchens, jedoch mit der surrealistischen Pointe, dass die Stadt, Paradigma des Festgebaut-Statischen, sich auf Wanderschaft begibt. Formale Entsprechung dieser Paradigmen-Verkehrung ist die Namensinversion. Aus *Ker-Ys* wird im Prolog *Ys-Ker*. Titelgebend für den Erzählband ist dann die Reduktion dieses Doppelnamens auf dessen erste Hälfte.

Die Stadt wandert nach Ostpreußen. Dort gräbt sie sich ein und wird in der Unterwelt zum Treffpunkt von Geschichten. In der Reprise des Erzählband-Prologs als Prolog seiner Abschlussgeschichte zeigt sich erstens eindrücklicher noch als in der Gleichnamigkeit der Titel das Zusammenspiel von Anfang

und Ende. Es lässt offen, ob der Prolog den Beginn der letzten Geschichte erzähllogisch antizipiert oder umgekehrt ihr Beginn den Prolog postzipiert. Diese strukturelle Ambivalenz ist die kompositorische Variante der Oszillation zwischen Anfang und Ende, die sich als Motiv auch in einigen der vorangegangenen Geschichten findet und als wiederkehrendes Motiv bereits in Harlans beiden Romanen *Rosa* und *Heldenfriedhof*. Das zirkuläre Textarrangement gleicht zweitens den Erzählband topologisch der Stadt Ys an. Es lässt ihn wie den seiner letzten Geschichte als einen postkatastrophalen Erzählort erscheinen und ist der kompositorische Grund für die Übereinstimmung der Titel. Drittens korrespondiert die Zirkularität mit dem Ewigkeitsmotiv im Untertitel, der auf der Schmutztitel-Seite des Erzählbands den Covertitel ergänzt: »und andere Geschichten vom ewigen Leben«. Denn ein Kreis gilt wegen der figürlichen Aufhebung des Unterschieds zwischen Anfang und Ende, und somit auch der Zeit, als Symbol der Ewigkeit und des ewigen Lebens. In dieser Entsprechung verbirgt sich indes ein Widerspruch, nämlich der zwischen dem Thema der Ewigkeit und dem Zeitmodus seiner Darstellung in Form von Geschichten. Insofern stellt sich der Erzählband schon in seinem Vorraum, auf der Innenseite, als ambivalent und zwischen gegensätzlichen Aspekten oszillierend vor.

Im Unterschied zum Prolog des Erzählbands nimmt der Prolog der Ys-Geschichte zum Schluss das Leitmotiv der Ewigkeit noch einmal auf. Das ist eine der erwähnten Abweichungen vom Prolog des Prosabands. Sie stellt die kompositorische Kreisform und den damit gegebenen Funktionszusammenhang nicht in Frage. Ebenso wenig bewirken dies einige andere Abweichungen. Zwei davon betreffen die Form: Normal- statt Kursivschrift und Einfügung eines Absatzes. Zwei weitere betreffen den Inhalt: Die erste, nur kurze, pointiert die Paradoxie, dass Ys' Untergang, genauer Wanderung im Meer nach Erreichen der samländischen Küste in der »Tiefe des Erdinneren« (262), wieder zu einem Meer führt. Die zweite schildert mit Akzent auf das Motiv der Glocke das Schicksal des samländischen Orts Neustadt-Kunzen und Ys' Verhalten in der Tiefe, wo die Stadt »liegt, wandernd, für immer« (262). Es scheint, als ob die Hervorhebung der im ersten Prolog nur angedeuteten Paradoxie von Stillstand und Bewegung der Grund für die größere Länge der zweiten Abweichung ist.

Die Differenzen zwischen beiden Prologen dienen offenbar der Camouflage ihrer weitgehenden Übereinstimmung und der Täuschung und Irritation. Die Erinnerung an den Anfang des Erzählbands ist nach der Lektüre der vorhergehenden Geschichten allenfalls auf ein vages Déjà-vu verblasst. Nur wer diesem Impuls folgt und zurückblättert, erkennt den Prolog der letzten Geschichte als Reprise des Erzählband-Prologs und auch die Abweichungen davon. Somit ergibt sich, dass die zirkuläre Struktur einerseits besonders aufschlussreich ist,

andererseits verschleiert wird. Dieser Befund ist ein weiteres, eindrückliches Beispiel sowohl für Harlans paradoxe Erzählweise als auch für die Perturbation des Leseakts. Beides intendiert auch die Quellenangabe zum Anfangs-Prolog: »K.V. CHLEBNIKOW, *Reise durch das Kaliningrader Land, Sowietisk (Tilsit) 1997*« (8). Sie weist den Prolog als Zitat aus und gibt macht ihn durch die Kursivsetzung als Zitat kenntlich. Dieser Hinweis auf eine andere Autorenschaft ist jedoch ein Fake. Erstens wegen des Erscheinungsdatums, zweitens wegen der Vornamen-Initiale. Jedenfalls finden die großen Suchmaschinen keinen Schriftsteller, dessen erster Vorname mit diesem Buchstaben anfängt.

Im Zusammenwirken mit der verwirrend mystifizierenden Syntax in der längeren der beiden abweichenden Textpassagen und der darin enthaltenen bezuglosen Anrede »dich« (262) trägt der Widerspruch von Stillstand und Bewegung (»liegt, wandernd« [262]) dazu bei, dass der Formkreis der Sage verlassen wird, in welchen der Prolog die Geschichte durch Aufnahme eines bretonischen Sagenmotivs stellt. Denn im Phantastisch-Fiktionalen der Sage ist noch ein Bezug zur Wirklichkeit, zu historisch-realen Geschehnissen gegeben; im Prolog durch die geografische Lokalisierung von *Ys* zwar auch, doch die verwendeten stilistischen Mittel, Lesersprache und Paradoxie, unterminieren die Wirklichkeitsreferenz und die Vorstellbarkeit der Stadt. Die Negation zugleich unterstellter Lokalisierbarkeit macht *Ys* zu einem von Katastrophe und Untergang bestimmten dystopischen Nicht-Ort. In der Formulierung »wenn die Zeit gekommen ist« (262) spricht negativ-eschatologisches Pathos mit. Beide Aspekte, der dystopische und der negativ eschatologische, laufen indessen, weil *Ys* gleichzeitig als real existierend, als alljährlich angestrebter Ort fingiert wird, eher als Konnotationen mit. Gleichwohl legt sich von ihnen her apokalyptischer Dämmerchein über die *Ys*-Geschichte.

*Aufzählen statt Erzählen:
Storybuilding mit szenisch-episodischen Darstellungen*

Der Prolog lässt erwarten, dass die *Ys*-Geschichte nach der Ankunft der Stadt an der samländischen Küste im Haupttext nun weitererzählt wird als ein Geschehen, dessen Subjekt, aktiv oder passiv, weiterhin *Ys* ist. Stattdessen tritt die Stadt jedoch aus dieser Funktion zurück in die eines Schauplatzes. Die Darstellung des sich dort Ereignenden hat nunmehr nicht die Form der Erzählung einer Geschichte, sondern eher die einer Aufzählung von Episoden. Da in ihnen einzelne Personen, Gruppen, bisweilen sogar Mengen von Menschen *Ys* erreichen, wirken diese Episoden wie Auftritte. Ihre Aufeinanderfolge ähnelt

einer Revue, jedoch einer, deren Wirkung wegen des Darbietungsorts, der einem Totenreich gleicht, vom Unterhaltsam-Leichten ins Makabre umschlägt und als Groteske erscheint. Textäußerlich trägt zu diesem grotesk revuehaften Anschein die Aufeinanderfolge von Textstücken bei, die durch Absätze getrennt sind. Die meisten Textabschnitte umfassen nur eine halbe Seite oder sind noch kürzer, manche nur drei, zwei oder sogar nur eine Zeile lang, so dass sie, obwohl thematisch eigenständig und eine eigene Szene darstellend, als Textstück kaum mehr angesehen werden können. Durch diese äußere Struktur hebt sich die letzte Erzählung des Prosabands von den übrigen, einschließlich der Kurzgeschichten in seinem ersten Teil, deutlich ab. Sie sind mehrheitlich als Fließtexte verfasst oder enthalten nur selten Absätze. Ihr äußeres Erscheinungsbild wahrt trotz der geschichtlichen heterogenen Vielfalt den Anschein kontinuierlichen Erzählens. Demgegenüber wirkt die Titelgeschichte wegen der vielen Absätze schon von dieser formalen Seite eher wie eine Aufzählung. Diese Form bestimmt die Textabschnitte ebenfalls intern. Personen, sofern mehrere auftreten, werden meist aufgezählt. Vorzugsweise aber Dinge:

Selbst die Mauern hatte er importiert, die Brandmauern hatte er, Keller, Klo, die deutsche Brille, Sperrholz, Gräber, Wetterhähne, -hühner, -frösche, -leuchten, Leuchten, Eekchen, Nischen, Kochnischen, -bücher, Vergifmeiniest pur, Vergifmeinnichttapete gar, Tapetensamen, Tapetinnen, Blümchen, Bayer-Leverkusen-Wachsmauer-Tums-Faktoren, Backöfen, -fische, -gammon, -hendel, -obst, -pfeifen, -pulver, Staub, ja was Sie nicht sagen, Lappen undsoweiter. (282f.)

Auf welcher Erzählebene auch vorkommend, stets ist das Aufzählen nicht in rhetorisch-figürlicher Bedeutung als Enumeratio zu verstehen, sondern in dem Sinn beliebig addierender, fragmentarisierender, häufig wie im angeführten Beispiel grotesk-assoziativer Aufeinanderfolge von höchst bedeutungsdiversen Nomina ohne jeglichen semantischen Zusammenhang. Dieses sprachlich-reduktive Aufzählen hat den Anschein erzählerisch-poetischer Resignation vor dem Andrang und der Unübersichtlichkeit des zu Erzählenden, vergleichbar dem Sprechen, das bei Reizüberflutung zum Stammeln wird. Doch analog zu diesem, das immerhin insoweit noch Sprache bleibt, als es sprachlicher Ausdruck extremer Befindlichkeit ist, hält sich auch die Aufzählung noch im Bereich des Poetisch-Darstellerischen. Sie ist die stilistische Konsequenz aus dem Chaos des von Untergang bestimmten unterweltlichen Geschehens, das dem Gewimmel auf Höllenbildern nicht ganz unähnlich ist. Es drängt das Moment ästhetisch-konstruktiver Darstellung zurück. In der Form der Aufzählung herrscht das ästhetisch-mimetische Moment, die Expression des Überwältigenden stattdessen vor. Dadurch hebt sich die Titelgeschichte text-

strukturell und stilistisch von den anderen Geschichten ab. Das stellt sie als Titel- und Leitgeschichte heraus. Was nach den vorangehenden Geschichten des Erzählbands bei der Lektüre der letzten als erzählerisches Defizit erscheint, ist so betrachtet ihre Stärke. In ihr wirkt dieses Moment spürbarer als in den übrigen Geschichten. Es ist in diesen, als von den Themen her zu verstehende Tendenz, das ästhetisch konstruktive Moment zugunsten des expressiven, ästhetisch mimetischen zurückgedrängt, *passim* ist es jedoch ebenfalls wirksam, beispielsweise in der Aufzählung der heterogensten Dinge, die John P. Tchaikovskys Gepäck enthält (180), um nur ein Beispiel aus der Erzählung *Schwanensee* in Harlans Erzählband anzuführen. Diese Tendenz charakterisiert daher Harlans Prosa überhaupt. In seinem Roman *Heldenfriedhof* steht dafür das narratologisch-selbstreferentielle Bild des »Haufens«⁸ als räumliches Analogon zur bloß additiven, unstrukturierten Aufzählung. Die Texte des Erzählbands werden in dessen Untertitel zwar Geschichten genannt. Sofern darunter eine zusammenhängende Geschehensabfolge verstanden wird, trifft dieses Verständnis auf Harlans Verwendung des Begriffs von Geschichte allerdings nicht zu.

Aufzählung ist die degenerative Variante der Listenform. Sie hat in der jüngsten Phase ihrer Entwicklung die Funktion als Ordnungsmedium eingebüßt, sodass ihr nur noch die enumerative Funktion geblieben ist. Beispiele sind Borges' inkohärente ›Liste‹ von Tierarten, Joyce' ›Liste‹ der heterogensten Dinge, die Leopold Bloom in seiner Schublade aufbewahrt, und als Pendant dazu die ›Liste‹ dessen, was John P. Tchaikovskys Gepäck enthält (siehe oben). Die Ordnungsfunktion schlägt in diesen Beispielen um in die des Grotesken.

Ys ist Ostern Wallfahrtsort:

Blasphemische Tendenz zur Persiflage religiöser Gehalte

Im Widerspruch zum Prolog löst sich die Paradoxie von Stillstand und Bewegung (»liegt, wandernd«) in der dann einsetzenden Geschichte zur einen Seite hin auf. *Ys* wird stationär, »zwischen Haff und Rominten« (263). Allerdings hält die Geschichte an diesem Bild der Ortsständigkeit zunächst nicht konsequent fest. Eine konditionalsatzförmige Bemerkung widerspricht ihm jedenfalls: »wenn *Ys* gerade dort [s.o.] ist und, manchmal auch, wenn gerade nicht« (265). An anderer Stelle im Text liegt *Ys* unter einem See (266). In der Folge herrscht dann das Bild der Ortständigkeit vor. Die Stadt mutiert zu einer temporär heiligen Stätte: »*Ys* ist Ostern Wallfahrtsort« (264). Die Sakralisierung setzt pointiert die Tendenz zur Persiflage religiöser Gehalte

fort. Bereits der Untertitel des Erzählbands kündigt diese Richtung an: »und andere Geschichten vom ewigen Leben«. Die darin enthaltene Verkehrung einer zentralen religiösen Vorstellung ins Profane ist allerdings erst nach der Lektüre des Erzählbands als Ankündigung einer blasphemischen Tendenz seiner Geschichten zu verstehen. Dafür steht in den beiden Prologen auch das Motiv der Glocke und bereits das Iyob-Motiv in der gleichnamigen Geschichte des Prosabands: Iyob wird als russischer Spionage-Offizier entlarvt. In der Ys-Geschichte steigert sich diese Tendenz mit der »Weihung« der Stadt zum österlichen Wallfahrtsort schließlich ins Blasphemische. Es bekundet sich nicht nur im weltlich-unfrommen, mitunter grotesken Auftreten der Figuren oder Figurengruppen, das dem von wallfahrenden Pilgern widerspricht, sondern vor allem in der Lokalität.

Die Rominter Heide, wo Ys sich festsetzt, ist ostpreußisches Kerngebiet. Historisch verbinden sich mit Ostpreußen untrennbar Militarismus, Krieg und Nationalsozialismus. Die symbolische Vereinigung des Nationalsozialismus mit dem Preußentum wird am 21. März 1933 in der Garnisonskirche zelebriert. Vor diesem Hintergrund ist die blasphemische Funktion der Darstellung von Ys als in Ostpreußen gelegenen Wallfahrtsort unübersehbar. Das gilt auch in temporaler Hinsicht: Die Zeit der alljährlichen Aufführung eines säkularen, revuehaften, bisweilen an Mummenschanz reichenden grotesken Geschehens ist Ostern, neben Weihnachten die Zeit der höchsten christlichen Feiertage. In regelmäßig erscheinenden Abständen und geradezu stereotyp erinnert der Erzähler daran: »Das war Mitternacht, Gründonnerstag« (269). »Das war Donnerstag« (270). »Das war Ostern« (272). »Das war Karfreitag« (282). »Das war Karsamstag« (292). Ohne sich an die kalendarische Aufeinanderfolge der Ostertage zu halten, wie die zitierten Beispiele zeigen, orientieren diese Hinweise über die jeweils erzählte Zeit und interpunktieren zugleich die Erzählabfolge. Neben den Absatz als texträumliches Strukturierungsmittel tritt so als temporales die wiederkehrende Zeitangabe. Der blasphemische Gegensatz, in dem das Erzählte zum religiösen Ostergeschehen steht, der somit seinerseits wiederholt aufgerufen und durch die Wiederholung betont wird, drückt sich besonders darin aus, dass der Ostersonntag, also der Tag der Auferstehung, in dieser zeitlichen Interpunktion totenweltlicher Geschehnisse nicht vorkommt.

Figurengruppen der Wallfahrer

Textabsätze und zeitliche Interpunktion des erzählten Geschehens sichern der »Geschichte« ein Minimum an Struktur, ohne welche sie in ein unüber-

sichtliches Durcheinander auseinanderfiele. Ein solches Durcheinander ist sie indessen bis zu einem gewissen Grad trotz dieser Maßnahme. Die in einer Szene gruppenweise oder auch einzeln auftretenden Personen können nach Herkunft, geschichtlicher und kultureller Zugehörigkeit, Profession oder Lebensweise, politischer sowie auch moralischer Zuordnung heterogener nicht sein. Bereits in ihrer zwischen den einzelnen Ostertagen hin- und herspringenden Abfolge bieten die Auftritte ein höchst verwirrendes Bild, das ein gänzlich Durcheinander oder Chaos ergäbe, wenn man die ›Wallfahrer‹ in ihrer Vielfalt und Vielzahl in *Ys*, am ›Wallfahrtsort‹, gleichzeitig versammelt vor sich sähe. Das Minimum an Struktur durch Absätze und Zeitangaben enthält immerhin Anhaltspunkte für eine Gruppierung, die einen gewissen Überblick über das Chaos gewähren könnte, dabei jedoch Gefahr läuft, selbst davon erfasst und ebenfalls unübersichtlich zu werden. Unter diesem Vorbehalt lassen sich vier Figurengruppen ausmachen. Eine erste Gruppe wären die anonymen ›Wallfahrer‹. Ihre Menge lässt nicht zu, sie alle aufzuzählen. Ein Zitat, das zugleich als ein weiteres Beispiel für die Form der Aufzählung dienen kann, enthält eine Auswahl:

Alljährlich treffen sich [...] dort, wo *Ys* dann ist, Aussiedler und Siedler, unterirdische Aussiedler und irdische, und Siedler – Russen, Straffällige, Italiener, Juden, Sachsen, unterwegs, Kirgisien, Verschickte, Litauer, Mörder, Familienangehörige der Sowjetflotte, und viele Niddener. (263)

Als zweite Gruppe anzusehen wären die namentlich genannten oder, wenn nicht, anhand ihrer näheren Kennzeichnung identifizierbaren, in den Geschichten des Erzählbands aber nicht vorkommenden ›Wallfahrer‹, aus Geschichte, Geistesleben und Kultur bekannte Personen: Karl Kraus, Thomas Mann, der nicht in persona auftritt, aber vermisst und so lebendig-karikierend in Erinnerung gerufen wird, dass er anwesend zu sein scheint (263f.), Udo Jürgens, Katharina XXIII, Göring, Naktshinskyi, alias Klaus Kinski, Wassili Demianuk, Gilles Deleuze, Francis Bacon, Müller-Dieskau. Zu dieser Gruppe zählt außerdem noch eine weitere Person, die, als sei sie dadurch auch namentlich identifiziert, nur als »der Mann aus Zwickau« oder »der Genosse aus Zwickau« (264) apostrophiert wird und im weiteren Verlauf wiederholt auftritt, als spiele sie eine leitmotivische Rolle, ohne dass jedoch erkennbar wäre, inwiefern. Eine dritte Gruppe wären Erzählfiguren aus den Geschichten des Erzählbands wie: Kuntse und Aram ter Megriditschian (*Ijob*), Iwan (*Iwan der Blöde*), Yaakow Karlowitsch Morgenstern und Otar Abashvili (*Das ewige Leben des Y.K.M.*), Major Sturua, Harry Sturm (*Kurzgeschichten: Die elfte*), das Lichtdouble (*Vorworte zu Walter Benjamin*), John T. Tchaikovsky (*Schwanensee*). Repräsentiert durch

sie, sind auch ihre Geschichten gegenwärtig. Sie werden zwar nicht erzählt, wie das prologartige Vorwort ankündigt. Immerhin sind sie insofern präsent, als Bilder und Szenen aus diesen Geschichten sie beim Auftritt ihrer Hauptfiguren andeuten, mitunter vermengt mit diesen Geschichten gänzlich fremden und sie ins Absurde entstellenden Erzählelementen. Außer der ganzseitigen Darstellung des Abashvili-Auftritts (271) sind die Auftritte dieser Figuren eher kurz, viertel- oder halbseitig. Zur vierten Gruppe würden Figuren gehören, die ihre Geschichten nicht nur repräsentieren wie die der dritten Kategorie, deren Geschichten also nicht nur durch Teilaspekte angedeutet werden, sondern die als einzige in der *Ys*-Erzählung, nicht episodenhaft verkürzt und aufgezählt, erzählt werden. Das hebt sie als vierte Figuren-Gruppe heraus.

Abfolge des Auftretens der Figurengruppen

Der Kategorisierung in Figurengruppen entspricht, wenn auch ebenfalls nur sehr vage und andeutungsweise, die Abfolge der Figuren-Auftritte. Offenbar versucht die Erzählung auch durch diese Andeutung von Struktur in Form von Erzählschritten dem Eindruck des Chaotischen gegenzusteuern: Die Auftritte der den ersten beiden Kategorien angehörigen, also sowohl anonymen als auch namentlich genannten und identifizierbaren Wallfahrer erfolgen im ersten Erzählschritt (263–270). Ab Seite 270 Mitte geht es in der Geschichte bereits um Iwan und andere Figuren der dritten Gruppe, also um Erzählfiguren der Geschichten des Prosabands. Dieser Erzählschritt reicht bis Seite 277 oben. Der nächstfolgende umfasst die Seiten 277 bis 289. Er handelt mit einer Ausnahme ebenfalls noch von Figuren der dritten Kategorie, ist als gesonderter Erzählschritt aber formal daran erkennbar, dass er vier längere Textstücke enthält, deren Länge zwischen einer Seite und viereinhalb Seiten variiert. Ihre Abfolge wird zwar durch kurze Auftritte von Figuren der ersten drei Gruppen unterbrochen, was die Kontur und Erkennbarkeit dieses Erzählschritts jedoch nicht sehr beeinträchtigt, denn die in den Textstücken jeweils auftretenden Figuren repräsentieren ihre Geschichten nicht nur wie die der dritten Kategorie, sondern ihre Geschichten werden erzählt, wie etwas weiter oben bereits dargelegt. Das hebt sie als vierte Figuren-Gruppe heraus (vgl. 14), als gebührte ihnen besondere Beachtung.

*Ironie und Grotteske:
Geschichten als diskontinuierliche und inkohärente Konfigurationen*

Die erste Geschichte (277–281) handelt, das ist die soeben erwähnte Ausnahme, von einem in keiner der Geschichten des Erzählbands vorkommenden und in dieser Geschichte anonym bleibenden Mann. Teils ist es seine Geschichte, und er erzählt sie selbst, teils wird über ihn erzählt. In diesem Fall beschränkt sich die Funktion des extradiegetischen Erzählers auf eine kurze Einleitung und knappe Kommentierungen. Nach etwas mehr als einer Seite nimmt er sich ganz zurück, und der Mann erzählt als intradiegetisches Ich seine Geschichte selbst.

Der Erzähler stellt den Mann zu Beginn als Unbekannten vor: »Niemand kannte ihn. Er kam in keiner Geschichte vor. Auch hatte er keine Hosen an« (277). Die Wiederholung des Negations-Pronomens »keiner« in Kombination mit dem Adverb »auch« macht die Satzfolge wegen des Bereichswechsels (*metábasis eis állo génos*) irritierend unsinnig. Daraufhin führt der Mann sich selbst so ein, als sei er einer der unter Spaltung leidenden entfesselten Irren aus der Erzählung *Vorworte zu Walter Benjamin*, die der Abschluss-Erzählung vorausgeht:

Der Mann, dessen Leiche zweigeteilt auf den Schienen der Brücke der Freundschaft gefunden wurde, bin ich. Bin ich ist zutreffend. Ich bin. Andererseits war ich. Einerseits bleibe ich dabei. Den Ort, an dem ich bin, gibt es nur einmal. (277)

Der Fall des Mannes ist indessen komplizierter als der eines der Irren aus der vorausgehenden Erzählung. Denn zum einen ist die Spaltung des Mannes, wie dem Zitat zu entnehmen, nicht nur psychisch, sondern auch physisch zu verstehen. Zum anderen erweist sie sich, obwohl der Mann zunächst von seiner Zweiteilung spricht, im Weiteren als eine Dreifachspaltung (277). Das Motiv der Spaltung begegnet nicht erst in *Vorworte zu Walter Benjamin*. Es zieht sich leitmotivisch durch Harlans Prosa. Wie zum Abschluss dieser Linie wird es hier in der Abschlussgeschichte in grotesker Form noch einmal aufgenommen.

Der Erzähler-Kommentar zur Selbst-Introduktion des Mannes lautet: »Obwohl er dort nie war, sagte der Mann den Satz gleich zweimal. Er spielte verrückt« (277). Der Konzessiv-Satz steht in einem sachlogisch schiefen Verhältnis zur Tatsache, dass der Mann seinen Satz zweimal wiederholt. Zusammen mit seinem in logischer Hinsicht ebenfalls irritierenden Kommentar weiter oben erweckt das den Eindruck, als sei der Erzähler selbst nicht ganz frei von Verrücktheit.

Verglichen damit erscheinen die Paralogismen in der Rede des Mannes

allerdings als ungleich verrückter. Bereits die Abfolge der beiden Sätze im ersten Zitat zeigt das an: »Andererseits war ich. Einerseits bleibe ich dabei.« Die Verkehrung der zweigliedrigen Konjunktion ist unlogisch, sowohl wegen der Abfolge der Gliedsätze als auch wegen des inhaltlichen Bezugs des zweiten. Das nachfolgende Reden des Mannes über seine Mehrfachteilung ist ein weiteres Indiz für seine gesteigerte Verrücktheit.

Nachdem er in verwirrender Weise über seine Dreiteilung gesprochen und daraus »geschlussfolgert« hat, dass man dabei unwillkürlich an die Zahl Vier denke, stellt sich die Verrücktheit des Mannes als Spaltung seiner Persönlichkeit auch narratologisch dar:

Das sagte er einfach so. Er spielte nicht nur – er war verrückt. Er sagte: »Mit dieser Anmerkung [seine Mehrfachteilung betreffend] möchte ich die Leser auf eine erschöpfende Antwort vorbereiten.« (278)

Auf den extradiegetischen Kommentar zum Verhalten des Manns folgt also dessen intradiegetischer Kommentar, der, weil an den Leser gerichtet, eine nur dem extradiegetischen Erzähler mögliche Adressierung impliziert. Der Mann »switcht« somit zwischen den beiden Erzählebenen, als sei er extradiegetischer und intradiegetischer Erzähler zugleich. Allein wegen dieser Metalepse ist die als Vorbereitung für eine Antwort erfolgte Anmerkung bereits »erschöpfend«, wenn auch in ironischer Sinnverkehrung. Sie überstrapaziert das Lesevermögen. Dies gilt umso mehr für die Antwort selbst. Ihr Anfang, der ebenfalls als ein Beleg für das paralogistische Reden des Mannes gelten kann, lautet:

Die Zahl Vier kam einfach den Absichten meiner Arbeitgeber am nächsten. Jetzt starb ich in vier Hälften. Der Satz ist zweiseitig, nicht der Satz – der Gedanke, ich hätte alles überstanden. Ich habe nicht. Selbst das Gegenteil ist kein Trugschluß. (278)

Nicht minder strapazierend ist der Fortgang der Antwort. Der Mann leitet sie lapidar ein: »Ich erkläre mich.« Auch das entpuppt sich in Anbetracht des nachfolgenden Unsinn als Ironie. Die vorgebliche Erklärung erweist sich als ihr Gegenteil. Die ironische Erzählhaltung steht hier in groteskem Gegensatz zur Grausamkeit und Gewalttätigkeit, auf die sich die Antwort des Mannes bezieht. Vergleichbar ironisch und grotesk mutet zuvor schon der Name der Brücke – »Brücke der Freundschaft« – als Fundort einer zweigeteilten Leiche an. Im Zusammenspiel mit Ironie beginnt das Groteske, nachdem es schon weiter oben den Lese-Eindruck bestimmt hat (9, 11), sich als formtypisch für die Erzählung zu etablieren.

Die Brücke führt über einen Fluss, den »Tiumen« (278), welchen sich zwei Länder »teilen«. Auch dieses Teilen erweist sich wiederum als Ironie. Denn die zunächst damit aufgerufene Bedeutung dieses Ausdrucks, die des Harmonisch-Brüderlichen, schlägt zwei Zeilen später in seine andere Bedeutung um, in die des Trennens und zwar des gewaltsamen, als der Mann nämlich sagt: »Ich bin für ihn [den Ort] symbolisch« (277). Denn die symbolische Bedeutung, die der Mann sich beimisst, schließt die Gewaltsamkeit seiner Teilung ein. Damit korrespondiert das unmittelbar nachfolgende Geschehen: Zwischen beide Länder drängt sich gewaltsam ein drittes, China. In dem durch Gewalt entstandenen Bild eines Dreiländerecks findet die Dreifachspaltung des Mannes ihr topologisches Pendant. Auch dafür stünde der Mann sonach symbolisch.

Der Eindruck des Grotesken geht stärker noch von dem Bild aus, unter dem China dargestellt wird. Es besteht »aus Drahtrollen. Es ist eigentlich kein Land, China, und ist nur elf Meter breit, und klemmt die Freunde voneinander ab. China sticht zu, dünn wie ein Stilet« (277). Dieses groteske Bild der Drahtrollen ist eine Übernahme aus der *Denkmal*-Erzählung des Prosabands. Dort verbindet sich mit ihm jedoch eine gegenteilige Funktion. Es steht weniger für eine aggressive, sondern eher für eine defensive politische Haltung, nämlich für die Abgrenzung der UdSSR. Auch unter diesem textübergreifenden intertextuellen Aspekt zeigt sich also ein Widerspruch.

Die ins Fantastische gehende groteske Verzerrung lässt nicht erwarten, dass sie partiell geografisch doch zutrifft: Der »Tiumen« oder *Tumen*, wie er auf Landkarten auch genannt wird, bildet über eine lange Strecke eine Grenze, wiewohl zwischen China und Russland. Eine Brücke der Freundschaft im dortigen Teil der Welt ist ebenfalls nachweisbar. Sie führt allerdings über den Yalu und verbindet Nordkorea mit China.

Wegen der besonderen Funktion dieses Namens im Text ist es indessen weniger relevant, ob und wie weit er mit der Realität korreliert. Denn angesichts des grausamen Ereignisses auf der Brücke ist ihr Name als Ausdruck sarkastisch-ironischer Erzählhaltung vor allem ein Aspekt des Absurd-Grotesken. Aber weil dieser Eindruck im Text vorherrscht, scheinen sogar die Realitätsbezüge ihn zu bewirken, auf die er nicht zutrifft. Das ist verblüffend und ein weiteres Beispiel für die irrlichternde Erzählweise. Sie lässt von Elementen, die der Wirklichkeit entstammen, auf den ersten Blick annehmen, dass sie der grotesk-konfigurativen Funktion wegen in den Text hineinerfunden sind. Beispiele dafür finden sich auch in anderen Geschichten des Erzählbands.

Nachdem der Mann seine Dreiteilung und den »Tatort« dargestellt hat, fährt er, um sich zu erklären, wie er einleitend gesagt hat, mit seiner Antwort fort.

Die von ihm bereits erwähnten Arbeitgeber haben ihn überredet, eine Filmrolle zu übernehmen, in der zum Schein er, tatsächlich aber eine Puppe von einem Zug überfahren werden soll. Die Abmachung wird nicht eingehalten. Der Zug überfährt den Mann. Seine Wiedergabe der filmtechnischen Umsetzung des Film-Plots ist in Teilen die Konkretisierung der Film-Technik des *Licht-Doubles*, also dessen, was in der Geschichte *Vorworte zu Walter Benjamin* im Mittelpunkt steht. Diese Reprise geht bis zu wörtlicher Übernahme: »Ein Stern ist geboren!« (255) und ist außer dem oben genannten ein weiterer Beleg für Querbeziehungen zwischen den Geschichten des Erzählbands und dessen intertextueller Erzählstruktur. Im vorliegenden Beispiel reicht die Querbeziehung über die *Vorworte* zurück zur Geschichte *Das ewige Leben des Y.K.M.*, in welcher das Double-Motiv im Mittelpunkt steht.

Rückblickend versucht der Mann sich zu erinnern, wann er seine Rolle gespielt hat:

[...] ja, meingott, wann war das, Donnerstag, 12. Mai, als, vielleicht, am 11., Karfreitag, das war Gründonnerstag, der deutschblütige Nordamerikaner Henry Kissinger auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet wurde, das weiß ich noch sonst weiß ich nichts mehr. (281)

Diese Zeitangabe fügt sich ein in die Reihe der stereotypen Hinweise des extradiegetischen Erzählers auf die in der *Ys*-Geschichte erzählte Zeit, nur dass statt seiner nunmehr der Mann diesen Zeithinweis gibt. Erneut eine irritierende Konfusion der Erzählebenen. Diese Metalepse ist nur das eine verwirrende Moment der zitierten Sinn unterlaufenden Passage. Das andere zeigt sich in der Absurdität des zeitlichen Parallel-Ereignisses, der Hinrichtung Kissingers. Gleichwohl entbehrt dieser Hinweis des Mannes nicht einer gewissen assoziationslogischen Kohärenz. Denn in beiden Fällen geht es um grausame Tötung eines Menschen. Außerdem ist, unangesehen der Durchführung durch Exekution auf dem elektrischen Stuhl, die Strafbarkeit der rücksichtslosen Außenpolitik Kissingers unter völkerrechtlichem Gesichtspunkt nicht als absurd abzutun. Die *prima facie* verrückt anmutende Passage impliziert insofern auch in dieser Hinsicht ein hintergründiges und kaum bemerkbares sinnhaftes Moment.

Die Selbstreferentialität des Grotesk-Schönen als generatives Prinzip

Ein Kameramann filmt die zwei- oder dreigeteilte Leiche des Mannes und bemerkt: »Das Schöne läßt sich nicht im Bild festhalten. Ein Bild kann nur seine eigene Schönheit festhalten« (281). Die sentenzartige Form dieser beiden Sätze hebt sie aus dem Kontext des Erzählens heraus auf die Reflexionsebene. Wegen des unmittelbaren Bezugs auf den Film stellen die Sätze in erster Hinsicht, vermittelt durch die Figur des Kameramannes, die auf den Filmemacher Harlan verweist, dessen cineastische Selbstreflexion dar. Diese ist aber, wie der unbestimmte Artikel (»sein Bild«) anzeigt, auf die Literatur übertragbar und mithin eine narratologische Selbstreflexion des Autors. Selbstreflexionen charakterisieren zwar sein Erzählen, doch als eine ästhetische Reflexion nimmt sie sich darin solitärhaft aus. Über Schönheit äußert sich Harlan hingegen einige Mal im Gespräch mit Jean-Pierre Stephan. Eine seiner Äußerungen ist bemerkenswert. Zum einen, weil sie sich ebenfalls auf einen Kameramann bezieht, Henri Alekan, der an der Produktion des Harlan-Films *Wundkanal* beteiligt ist, zum anderen, weil Harlan ihn bittet, »von der Geschichte, vom Schrecken, all das zu retten, was sich in Schönheit noch ausdrücken läßt« (H, 200), weil also die Darstellung des Schönen wie im Diktum des Kameramanns in der Geschichte sich auf das Schreckliche bezieht. Dem entspricht ein kurzer Erzähler-Kommentar im *Heldenfriedhof*, der sich dort auf die Täterfigur Lambert bezieht: »Seine Schönheit war schrecklich«.⁹

Der erste Satz des Kameramannes verneint die Fixierbarkeit des gegenständlich Schönen durch ein Bild. Nur selbstreferentiell, als sein eigenes Schönes stellt es Schönheit dar. Sein Diktum bezieht die Konstitution des Ästhetischen in die Selbstbezüglichkeit der Prosa Harlans mit ein. Sie tendiert, wie sich in anderer Hinsicht ebenfalls noch ergeben wird, zur Reduktion von Repräsentanz, sei es die von Wirklichkeit oder die von Sinn. Entsprechend zeigt sich Selbstreferentialität auch unter ästhetischem Aspekt. Worin wäre aber nach dieser Seite hin das Schöne einer zerstückelten menschlichen Leiche zu erblicken? Sie realiter als schön anzusehen, ist inakzeptabel. Für ihre Betrachtung in effigie gilt das indes nicht unbedingt. Das Bild der zerstückelten Leiche ist vielmehr im Rahmen grotesk verzerrter Wirklichkeitsdarstellung spätestens seit Rabelais literarisch sanktioniert. Als Darstellung des Makabren, diesfalls eines Akts der Gewalt und schrecklicher Deformation, dessen Amoralität aber lizenziert ist durch Komik, welche das Schreckliche bricht, ist dieses Bild geradezu ein Paradigma des Grotesk-Schönen. Wie nachgewiesen, hat sich die Form der Groteske bereits durch die vorangegangene Erzählung des Mannes hindurch etabliert. Zwar nicht bestimmt vom Lachprinzip, das nach Bachtins

Kanonisierung der Groteske für diese maßgeblich ist,¹⁰ aber doch von Ironie als der schwächeren Variante des Komischen. Sie zeigt sich durchgehend in der Erzählhaltung des Mannes. Wohl macht die Passage, in welcher er den Kommentar des Kameramanns wiedergibt, davon eine Ausnahme. Umso nachdrücklicher ironisch wird er dann aber am Ende seiner Erzählung: »ich lag auf der Brücke der Freundschaft, da konnte mir keiner was anhaben mehr« (281).

Auf der Allgemeingültigkeit, welche die Worte des Kameramanns wegen ihrer sentenzartigen Form beanspruchen, beruht ihre Bedeutung als narratologische Selbstreflexion. Das Grotesk-Schöne ist ein Aspekt der Ästhetik Harlan'scher Prosa. Diese Auffassung kann sich außer auf die Generalisierbarkeit der Worte des Kameramanns auch auf eine Strukturanalogie zwischen dieser Prosa und der Groteske stützen. Die Entsprechung beruht auf der jeweiligen Relevanz der Körperlichkeit oder Materialität. Die Groteske hat, wie der Verweis auf Rabelais bereits impliziert, vorzugsweise den menschlichen Körper zum Gegenstand. In Harlans Prosa manifestiert sich das Groteske bereits und besonders im Sprachkörper, genauer im signifikanten sprachlich-materiellen Substrat, das bestimmt ist von Brüchen, Heterogenität, Inkohärenz und Verzerrung, also von Strukturelementen, die den Konstituenten des Grotesken entsprechen. Wegen dieser Analogie scheint es nicht abwegig, mit der zerstückelten Leiche die deformierten und destruierten Texte Harlans zu assoziieren.

In deren grotesken Verfasstheit wäre die Selbstbezüglichkeit des Schönen sonach zu sehen. Es ist das Grotesk-Schöne, welches im Bild der zerstückelten Leiche sein eigenes Schönes fixieren kann. Nicht durch seinen Gegenstandsbezug ist es gegeben, sondern durch den Text selbst, aufgrund seiner ästhetischen Qualität als Groteske. Sie ist außer der Geschichte des Mannes auch anderen Episoden der Ys-Geschichte inhärent und aspektweise auch den anderen Geschichten des Erzählbands.

Auch der erste Teil der nachfolgenden zweiten Geschichte ist ein Beispiel für die Form des Grotesken. Vor dem Café *Deutsches Königsberg* »erstrahlte [...] Abashvili [...] in einem Eisblock« (281). Im Glanz dieses Auftritts entwickelt sich eine surrealistisch-absurde Szene. Abashvili klopft sich aus dem Eisblock heraus und macht zweimal die stereotype Zeitangabe: »Es ist Freitag«. Deleuze wird sichtbar, und zwar so, wie er schon in der Erzählung *Vorworte zu Walter Benjamin* erschienen ist, nämlich im Sternbild des Adlers (255). Nunmehr jedoch begleitet von zwei Hirschen, gefolgt von Francis Bacon. Als sei er in das Ich des Geisteskranken der ersten Geschichte verwandelt, wiederholt Deleuze dessen Schlussworte »ich lag auf der Brücke der Freundschaft, da konnte mir keiner was anhaben mehr« (282). Das darin enthaltene Indefi-

nitpronomen hebt der anschließende Erzählerkommentar hervor: »Auch er sagte, im Sternbild: Keiner« (282). Das hat Signalwirkung: »Alle, die zugehört hatten, wiederholten den Kosenamen. [...] Keiner!« (282). Die Kennzeichnung des Indefinitpronomens »keiner« als Kosenamen lässt vermuten, dass seine Wiederholung durch das Publikum nicht inhaltlich motiviert ist, nicht dadurch, dass der Geisteskranke alias Deleuze nunmehr nichts zu befürchten hat. Vielmehr dürfte der Grund für die Zustimmung, die sich in der Wiederholung des Indefinitpronomens ausdrückt, dessen Negation der Bestimmtheit sein. So betrachtet deutet sich im Kontext von Abstrusität wiederum unerwartet erzähllogischer Sinn an. Denn nunmehr ordnet sich die betrachtete Passage dem Leitmotiv der Geschichte des Geisteskranken zu und darüber hinaus einem Leitmotiv des Prosabands überhaupt: der Infragestellung von Bestimmtheit und Identität. Dementsprechend trägt sich die Zustimmung des Publikums ihrerseits nicht mit Bestimmtheit vor, sondern im Ton zurückgenommen, als werde sie zugleich in Frage gestellt: »Diejenigen, die bislang in keiner Geschichte vorgekommen waren, wiederholten den Text [die letzten Worte des Geisteskranken], aber leise, eigentlich traurig« (282). In der Zustimmung zur Negation von Bestimmtheit drückt sich jetzt auch Bedauern und Skepsis aus: »Sie lauschten, weil alle dachten, dass es sie jetzt zweimal gab, einmal nicht, und einmal ja, [...] sie dachten: Es gab sie zweimal nicht – Quatsch, es gab sie alle, mindestens einmal, sagte einer [...]« (282). Das paralogistische Sprechen des Geisteskranken setzt sich im Publikum fort. Nur Eberlein, Erzählfigur der dritten Geschichte, der nach dem Gedankenstrich so grob widerspricht, scheint davon ausgenommen zu sein.

Mit der Nennung dieses Namens bricht der erste Teil der Abashvili-Geschichte ab. Dieser Teil hat sich nicht nur als ein weiteres Beispiel für das Grotteske erwiesen, sondern darüber hinaus auch als paradigmatisch dafür, dass Negation von Unterscheidbarkeit und Bestimmtheit, von Abgrenzung und Identifizierbarkeit ein narratologisch leitendes Prinzip des Erzählens ist. Als konstruktiv destruktives und destruktiv konstruktives Verfahren ist es ein Beispiel für paradoxales Storybuilding. Diese negative Narratologie schließt Struktur auf der Mikro- wie auf der Makro-Ebene der Texte nicht aus, sondern etabliert sie, jedoch nur, um sie gleichzeitig zu sabotieren und umgekehrt, wenn sie im Strukturlosen verschwunden zu sein scheint, überraschend doch wieder entstehen zu lassen. Dieses Verfahren ist beobachtbar bis in Nuancen hinein, wie sich weiter oben in der Deleuze-Passage am Beispiel der Hervorhebung des Indefinit-Pronomens und der darauf folgenden Reaktion des Publikums gezeigt hat. Unerwartet findet sich Sinn im Abstrusen. Solch ein oszillierendes Erzählen charakterisiert Harlans Prosa und ähnelt sie den »unmöglichen Fi-

guren«, den Tribars in der bildenden Kunst an, beispielsweise denen Eschers. Prima facie herrscht in Harlans Texten zwar das Verwirrende vor. Wer sich davon nicht abweisen lässt, entdeckt dann auch das andere, die sinnhaften Bezüge und ein nuancenreiches kunstvolles Zusammenspiel beider Aspekte.

Auf die Erwähnung Eberleins am Ende der Abashvili-Geschichte hin, also scheinbar assoziativ, aber doch wohl eher, um die Struktur einer klaren Reihenfolge zu konterkarieren, unterbricht der Erzähler, wie erwähnt, die Abashvili-Geschichte mit der Erzählung der dritten, der Geschichte Eberleins. Obgleich sie über eine Seite lang ist, kann ihr »Plot« in einem Satz zusammengefasst werden: Es geht um Eberleins Café, aber weniger in Form einer Geschichte als in Form einer Aufzählung wiederum, nämlich aller Dinge, die zu dessen Errichtung und Betreibung aus Deutschland importiert werden mussten, damit es als rechtsradikales Café unter dem Namen *Deutsches Königsberg* firmieren kann.

*Wiederholung und Intermezzo:
Das verwirrende Zusammenspiel erzähltechnischer Mittel*

Nach der Eberlein-Geschichte folgt die bereits erwähnte Unterbrechung durch Akteure der ersten drei Figurengruppen: Ein Auftritt von Kuntse, Figur der zweiten Kategorie, ferner ein Auftritt von Morgenstern, zweite Hauptfigur der Geschichte *Das ewige Leben des Y.K.M.*, sodann ein etwa halbseitiger Nachtrag zur unterbrochenen Geschichte Abashvils: Schilderung seiner Ankunft vor dem *Café Königsberg*, weitere Reaktionen des Publikums und der Hinweis, dass Abashvili »mirnichtsdirnichts Kunstfilmer ward« (284f.) – eine Anspielung auf ein zentrales Handlungselement der *Y.K.M.*-Geschichte – und schließlich Auftritte von Figuren der ersten Kategorie. Die Unterbrechung der Abashvili-Geschichte währt somit recht lang. Diese Geschichte gerät aus den Augen. Ihre Fortsetzung ist auch deshalb so schwer zu erkennen, weil ihr inhaltlicher Zusammenhang mit dem ersten Teil nicht offenkundig ist. Die der Fortsetzung vorgeschaltete Szene weist sie jedoch als solche aus: »Der Metropolit Awwakum verhört Abashvili im Roggen vor einer Leinwand. Auf der Leinwand verhört Awwakum die Schachfigur Abashvili im Roggen [sic] das heißt einen Schauspieler im Roggen« (286). Auch hier kehrt das Double-Motiv der *Vorworte* wieder, seinerseits verdoppelt durch seine syntaktische Spiegelung in der Wiederholung nahezu gleichlautender Sätze. Den Film hat offenbar Abashvili gemacht. Auf seine entsprechende Qualifikation ist

etwas weiter oben hingewiesen worden. Abashvili wird im Film von einem Schauspieler dargestellt. Am Ende der vom Erzähler mit wenigen Worten umrissenen Szene wechselt die Erzählperspektive abrupt: »Mein Text!, schreie ich [Abashvilil, der Dialog! Hier ist er! Hier, wie es wirklich war!« (286; eckige Klammern im Text). Auf engstem Raum, wirken hier mehrere narratologische Operatoren zusammen: 1. Ein plötzlicher Wechsel der Erzählperspektive hin zu der des intradiegetischen Ich. Dadurch verschränkt sich die kurze Szene über einen Absatz hinweg mit der nachfolgenden Erzählung Abashvilis, als ob diese schon mit der kurzen Szene begänne. Im Widerspruch zur Getrenntheit durch einen Absatz suggeriert das einen Zusammenhang: Oszillieren zwischen Differenz und Kontinuität. 2. Der Metropolit Awwakum, eine historische Gestalt des 17. Jahrhunderts tritt in der erzählten Zeit der *Ys*-Geschichte auf: eine temporale Metalepse. 3. Die Verdoppelung des Verhörs als real und zugleich fingiert dargestellt: Quidproquo von Fiktion und Realität und Konfundieren der Grenze zwischen beidem.

Für das soeben herausgestellte verwirrende Zusammenspiel erzähltechnischer Mittel ist Abashvilis nun folgende Erzählung (zweite Geschichte, zweiter Teil) ein weiteres Exempel. Es geht nochmals um das Verhör und dabei um die Frage, ob Abashvili an der Ertränkung von Soldaten auf offenem Meer beteiligt war. Mehr lässt sich zunächst nicht sagen. Alles andere erscheint einschließlich des sprachlich-grammatikalischen und interpunktorischen Erscheinungsbilds des Textes als nonsenshafter Wirr-Warr. Doch der Schein trügt. Die Fragmente von Tatumständen und Verhör- und Dialog-Abläufen bilden ein Durcheinander, welches das Makabre des Verhör-Gegenstands in der erzählerischen Darstellung groteske Züge annehmen lässt. Dem darin enthaltenen Moment der Komik entspricht eine Erzählhaltung, in der sich mit dieser Darstellung Lust verbindet. Nach Bachtins Lachprinzip der Groteske erklärt sich dies durch die Befreiung von hierarchischer Ordnung, durch deren Destruktion. Sie wird als lustvoll erfahren. Das Gefühl der Lust bricht sich im Lachen Bahn. Diese Erklärung lässt sich auf Harlans Erzählweise übertragen. Sie führt zwar wenige Beispiele dafür mit sich, die ausdrücklich Lachen hervorrufen, gleichwohl indiziert ihre destruktive Komponente eine verhaltene Lust an der Befreiung von sprachlichen und poetologischen Normen. Das in dieser Lust enthaltene aggressive Moment ist die homöopathische Dosis, welche das Erzählen darin stärkt, es mit dem in Harlans Prosa allgegenwärtigen Thema der anthropogenen Gewalt aufzunehmen.

Gegen Ende seines Auftritts wiederholt Abashvili wie auch Deleuze (282) zuvor schon (282) die letzten Worte des Geisteskranken, und wie Deleuzes

Worte kommentiert der Erzähler auch die Worte Abashvilis: »sagte auch er!« (289). Jetzt hebt er aber nicht das Indefinit-Pronomen (»keiner«) hervor, sondern, indiziert durch das Modaladverb »auch« und die Emphase, genauer das Ausrufezeichen, die wortgleiche Wiederholung, um damit, wie dem unmittelbaren Weitergang zu entnehmen ist, die Verwunderung des Lesers sowohl zu provozieren als ihn auch über seine eigene darin zum Ausdruck kommende Begriffsstutzigkeit zum Lachen zu bringen: »Du Phantasieloser! Sind wir nicht alle Brüder? Alle lachten« (289). Analog zu der Szene, die dem letzten Teil der Abashvili-Geschichte vorgeschaltet ist, verschränken sich hier am Ende dieser Geschichte verwirrend temporale Verschiebungen: von der erzählten Zeit in die Erzählgegenwart (Leseransprache) und von dort zurück in die erzählte Zeit (Reaktion des Publikums). Außerdem ist diese Passage eine der Textstellen, die explizit belegen, dass in der *Ys*-Erzählung der für die Grotteske konstitutive Lachimpuls angelegt ist. Eine andere findet sich in abgeschwächter Form am Ende des Auftritts: Abashvili schließt seine Erzählung mit dem Hinweis auf die Erzählzeit: »Es ist Freitag«. Der Erzähler korrigiert und präzisiert: »Das war Aschermittwoch: kurz nach Zwölf« (289). Was sich so ausnimmt, als wollte er sich damit gegen die Kompetenz-Anmaßung seiner Erzählfigur verwahren, stellt stattdessen seine eigene Kompetenz in Frage. Denn der von ihm genannte Tag stimmt nicht, sofern die von ihm bisher angegebene Osterzeit als Kriterium genommen wird. Aus dem Publikum heraus wird schließlich die Aussagekraft dieser Zeitangaben überhaupt in Frage gestellt: »Die gleiche Geschichte hatte schon jemand dreimal am Sonnabend erzählt, sagte wer« (289). Wenn nicht Lachen, so ist doch Heiterkeit als Reaktion auf diese in mehrfacher Hinsicht grotesk-komische Passage auch intendiert. Mit ihr endet der zweite Teil der durch die Einfügung der kurzen dritten Geschichte und die Zwischenauftritte unterbrochenen zweiten.

Vor der vierten Geschichte folgt zunächst ein weiteres Intermezzo durch Auftritte von Figuren der ersten drei Gruppen. Zuerst die Auftritte anonymer Gestalten der ersten Kategorie, Unbekannte: »Wöchnerinnen, dem Kindbettfieber erlegen, begannen zu tanzen, die Bilder von Neugeborenen vor Glück zu verschlingen, mit Schluckaufs in Trance zu verfallen« (289). Wie das Zitat belegt, setzt sich das Grotteske und Absurd-Nonsenshafte mit diesem Erzählschritt fort. Daraufhin hat Kuntse, dritte Figurengruppe und Hauptfigur der *Iyob*-Geschichte, und schon zweimal erschienen (272, 275), seinen dritten Auftritt (290). Danach erscheinen weitere Angehörige der dritten Kategorie, bekannt aus der *Schwanensee*-Geschichte des Prosabands. Sie werden zwar nur mit einem Satz erwähnt, der aber, offenbar um diesem Auftritt Gewicht zu verleihen, in gehobener Sprache rhythmisch und alliterierend abgefasst ist:

»Trunken kamen aus Wotkinsk zu spät die Udmurten tot an« (290). Das Pathos dieser in der *Ys*-Prosa erratischen Stilfigur nimmt sich darin komisch aus. Nach den Udmurten betritt *Yeni* die Szene. Der Name verstellt die Identität der Namensträgerin. Es ist die Gegenwartsautorin *Jenny Erpenbeck*, somit eine der kulturell bekannten Figuren. Das geht aus dem etwas längeren Auftritt hervor, der eine Karikatur dieser Schriftstellerin ist und implizit Kritik an ihrem Erfolg in der Bundesrepublik übt. Schließlich erscheint, zum zweiten Mal auferstanden, der »Mann von der Brücke«. Höchst lebendig wedelt er mit seiner Veröffentlichung »Bekenntnisse eines Laiendarstellers« und bietet sie feil. Der Erzähler kommentiert diesen Auftritt chronistisch-trocken, doch nicht ohne Sarkasmus: »Das war Karsamstag, fast schon am Kreuz« (292).

Die vierte Geschichte beginnt mit dem Satz: »Freitag trat auf die Wiese ein Kriegerverbrecher« (292). Der Zeitangabe nach hätte dieser Auftritt vorgezogen werden müssen. So aber ist er ein Beispiel für die weiter oben dargelegte diskontinuierliche temporale Interpunktion der Erzählabfolge. Der Kriegerverbrecher leugnet seine Untaten: »Österreich habe, sagte er, als es in Lublin ein Volk umbrachte, seinen Spiegel zerbrochen« (292). Damit nennt er den Ort, der auf den Kriegerverbrecher Demianjuk schließen lässt. In dem nach einem Vorort Lublins benannten KZ Majdanek war Demianjuk »tätig«. Die äußere Beschreibung als »hagere, stille Gestalt« deutet, wenn auch sehr vage, ebenfalls auf ihn. Als »gutmütiger Kriegerverbrecher« und Hauptlehrer im Schul-Museum von Jasnaja Polana ist er bereits im vorderen Teil der *Ys*-Geschichte aufgetreten (267). Die Erzählung wendet sich kurz vor ihrem Ende – Demianjuks Auftritt ist der vorletzte – dieser zu Anfang auftretenden Figur und damit der Schuld Demianjuks zu: »Außenstehende erklärten die anscheinende Schuldzuweisung des Kriegsverurteilten oder Kriegsnichtverurteilten am Beispiel des Gesetzes von den Lichtwellen und Lichtquanten« (292). Obwohl diese Erklärung sich wissenschaftlicher, teilchenphysikalischer Begriffe oder Modellvorstellungen bedient, nachfolgend auch eines terrestrisch-planetarischen Bildes, schlägt sie um in Mystifizierung. Diese Begriffe und Vorstellungen haben ihren Wahrheitsgehalt darin, dass die zum Vergleich herangezogenen fundamentalen physikalischen Gesetze eine Vorstellung vom Ausmaß und der Bedeutung der Schuld vermitteln und von der Dringlichkeit ihrer Erklärung. Diese Erklärung lässt im Auftritt Demianjuks allerdings die Grenzen zwischen Täter und Nichttäter verschwinden: »Außenstehende gab es nach diesen Erklärungen keine mehr, auch Erklärungen nicht: Man, ich [...] sah sie einander umschlingen, dann ineinander verschwimmen« (293). Auch die Grenzen zwischen Erzähler-Ich, seiner Figur und Lese-Ich lösen sich im Fortgang des Textes auf. Es ist

nicht mehr klar, wer spricht, wer das angesprochene ›du‹ ist, der sich selbst meinende Erzähler, dessen sich selbst meinende Figur des Kriegsverbrechers oder der angesprochene Leser. Erst die Redezuweisung am Schluss des Zitats hebt die Konfusion der Sprecher-Perspektiven wieder auf:

I[Es war I...] genau dort I...] wo du, Schuberts Winterreise-Müllerlied Nr. 1 »Gute Nacht« hörend an Deutschland dachtest und dich fragtest, wie weit es wohl von seinen ihm ergeben so unerhört in Lublin mit der Abschnürung von Atemwegen befaßten und von jeglichem Leben geheilten Krankenpflegern der Anstalten entfernt gewesen sein mag, oder auch, wie nahe es ihnen gestanden hatte, noch stand, und, ob es überhaupt etwas gewesen war, irgend, lauterem Herzens, etwas, ein Land, nah oder fern, und, oder, ob es ein solches Land, Müllerland, je gegeben haben konnte, während du es ohnmächtig liebtest, sagte er I...I. (293)

Narratologischer Programmsatz

Unter dem Ys-Publikum, das Demianjuks Auftritt beiwohnt, befindet sich ein nicht identifizierbarer »Kunstflieger« (293). Er hält im Anschluss an Demianjuks Auftritt eine Rede. Ein Mann im Publikum erhebt sich und sagt: »Ein Text muß tun, was er sagt – er sagt sonst nichts« (294). Analog zum Verhalten des Mannes, der sich erhebt, um den Satz zu sprechen, hebt auch der Satz selbst sich wegen seiner sentenzartig-apodiktischen Form solitärhaft aus dem Kontext heraus. Wie der Kommentar des Kameramanns, von dem zuvor die Rede war, stellt dieser Satz eine erzählerische Selbstreflexion dar, hier mit dem Gewicht eines narratologischen Imperativs. Er steht in einer gewissen Nähe zur Sprechakt-Theorie und unterscheidet sich von ihr doch signifikant. Die Performativität, welche die Sprechakt-Theorie an bestimmten Wörtern aufdeckt, fordert der Satz von einem Text überhaupt. Der Text ist das agierende Subjekt. Das geforderte performative Tun exekutiert er an sich selbst. In der Sprechakt-Theorie agiert der Sprecher, und die Performativität des von ihm jeweils verwendeten Ausdrucks zeigt sich in der außersprachlichen physischen Welt: »How to do things with words.« (Austin) Im Unterschied zur Plausibilität der sprechakt-theoretisch an bestimmten Wörtern aufgezeigten Performativität ist die eines Textes jedoch weniger evident. Ihr Ermöglichungsgrund zeigt sich unter dem Signifikanten-Aspekt. Von dieser Seite her, als materielles Substrat betrachtet, gehört ein Text wie die Dinge, auf welche die einschlägigen sprechakt-theoretisch untersuchten Ausdrücke performativ wirken, ebenfalls der physischen Welt an. Entsprechend kann sich das performative Tun des Textes in dieser Dimension auswirken. Wegen ihrer Gebundenheit an

Materialität und Körperlichkeit ist Performativität bestimmt durch Präsenz. Die auf Verstehen bezogene hermeneutische Textdimension, Repräsentanz, tritt in den Hintergrund. So betrachtet, erweist sich der Satz des Mannes als Programmsatz der Prosa Harlans. Die *Ys*-Geschichte entspricht ihm. Sie zeigt fast durchgehend, dass sie tut, was sie sagt: Das zirkuläre Textarrangement, die revuehafte Folge von Auftritten, die verwirrende Syntax einerseits, das zum Stammeln tendierende Aufzählen andererseits, die diskontinuierliche zeitliche Interpunktion und deren texträumliches Pendant, die Unterbrechung des Erzähl-Kontinuums durch häufige Absätze, die Metalepsen, die Erzeugung des Anscheins von Wirr-Warr und Chaos sind allesamt performative Aspekte. Zwar ließen sie sich auch unter dem Formaspekt betrachten, da der Begriff der Form ebenfalls die sinnlich erfassbaren Textkonstituenten einschließt – Beispiel a fortiori ist die Form der Onomatopoesie – er bezieht jedoch auch diese Aspekte eines Textes auf dessen Sinnhaftigkeit, stellt sie in einen hermeneutischen Horizont und betrachtet sie also unter dem Gesichtspunkt der Repräsentanz. Das Spezifikum, durch welches sich Performativität von so verstandener Form unterscheidet, ist hingegen der Anwesenheitsmodus des Textes, seine Präsenz als Ereignis. Die durch den Programmsatz bestimmte Narratologie spiegelt sich in mehrfacher Brechung in Harlans Prosawerk überhaupt. Nicht nur die *Ys*-Geschichte entspricht ihm, auch die vier Geschichten in dieser Geschichte, die anderen Geschichten der Prosabands sowie die Romane.

Die Szene, die ihrerseits performativ den Satz des Mannes ins Zentrum rückt und der Proklamation seines Satzes ein Forum bietet, beendet die revuehafte Aufeinanderfolge von Auftritten in *Ys* am letzten Ostertag. Das Publikum muss sie als strapaziös empfunden haben. Es scheint aufzuatmen: »Endlich, Montag [...] hieß es« (294).

Abgesang

Ebenfalls performativ geht die *Ys*-Geschichte ihrem Ende zu, indem sie sich wieder reduziert auf aufzählende oder nur stammelnde Rede und sprachlich zu versiegen scheint. Ihre abschließenden wenigen Zeilen bilden eine Folge von Exklamationen. Deren letzte lautet klassisch-apostrophisch und Opfer wie Täter gleichermaßen einschließend: »Oh *Ys*! Oh Irre! Oh ihr Lieben! Ihr Toten!« (295). Mit diesem wehmütigen Abgesang auf die Stadt *Ys* und, da ihre Gestalten auch seine Geschichten bevölkern, auch auf sich selbst, endet der Prosaband.

Anmerkungen

- 1 Thomas Harlan, *Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan*, Reinbek/Hamburg 2011, Bd. 1, 20; im Folgenden zitiert mit der Sigle H und Seitenzahl.
- 2 Christoph Hübner, Gabriele Voss, *Thomas Harlan - Wandersplitter. Eine Antibiographie* (D 2006).
- 3 Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg 2005, 76.
- 4 Vgl. hierzu Siglinde Geisel, *Nur was man singen kann, ist hörbar*, in: *Sinn und Form*, 1 (2012), 63–72.
- 5 Thomas Harlan, *Heldenfriedhof*, Reinbek/Hamburg 2011, 48, passim.
- 6 Ebd., 260.
- 7 Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden durch Seitenzahl in Klammern direkt im Text nachgewiesen.
- 8 Harlan, *Heldenfriedhof*, 425.
- 9 Ebd., 268.
- 10 Michail Michailowitsch Bachtin, *Literatur und Karneval. Romantherie und Lachkultur*, Frankfurt/Main 1990, 86ff.

Uwe Schütte

»Der Mund ist die Wunde des Alphabets.«

Über die Texte der Einstürzenden Neubauten¹

*Eine fixe Idee geht durchs Zimmer
Riemenschneider schnitzt sie in meine Gehirnwindungen
dübelt sich in meinen Kopf*

Einstürzende Neubauten, Yü-Gung

Neben Kraftwerk und Rammstein gehören die Einstürzenden Neubauten zu den international bekanntesten Formationen der deutschsprachigen Pop-Musik.² Die Gruppe wurde 1980 in West-Berlin gegründet und besteht unverändert, wenngleich nicht mehr in Originalbesetzung. Ihre musikalischen Anfänge in den frühen 1980er Jahren waren geprägt durch dezidierten Antagonismus gegenüber konventionellen Vorstellungen von Pop-Musik, der sie einen stark nihilistischen, rigorosen Avantgarde-Ansatz entgegenhielten, in dessen Zentrum ohrenbetäubender Lärm stand, der nicht selten mit Metallgegenständen und Werkzeugen erzeugt wurde. Dabei wurde nicht nur das Publikum mit gewalttätigem Krach und industriellem Baumaschinenlärm in extremer Lautstärke attackiert, auch die Bandmitglieder verletzten sich wiederholt während der transgressiven Auftritte beim riskanten Hantieren mit Geräten wie Kreissägen oder Presslufthammern. *Hören mit Schmerzen*, der Titel eines Stückes auf dem 1981 veröffentlichten Debütalbum *Kollaps*, bringt die anfängliche Anti-Ästhetik auf den Punkt.

Die fast vier Dekaden umfassende Bandgeschichte der Einstürzenden Neubauten repräsentiert eine paradigmatische Entwicklungslinie, da sie von radikalen, ja extremistischen Anfängen zu schrittweiser Akzeptanz durch Normalisierung bis hin zu kultureller Repräsentanz führte. Im konkreten Fall verlief der Weg einer Assimilation in die kanonisierte Kultur vom subversiven Lärmartitentum im Umfeld von Drogenkonsum und Berliner Hausbesetzerszene über Stationen wie Sponsoring durch das Goethe-Institut – die die Einstürzenden Neubauten bereits 1986 als Vertreter deutscher Kultur auf die EXPO in Vancouver schickte – oder der Zusammenarbeit bei Theaterprojekten von Peter Zadek³ und Heiner Müller⁴ bis aktuell zu renommeeträglichen Auftritten wie den zwei Greatest-Hits-Konzerten im Rahmen des Eröffnungsfestivals der Hamburger Elbphilharmonie im Januar 2017. Dem Gründungsmitglied und

Sänger Christian Emmerich aka Blixa Bargeld fällt dabei die Rolle zu, gekleidet in Anzügen als eine Art *elder statesman* des in die Jahre gekommenen Berliner Untergrunds zu agieren.

Dieser Essay versucht eine Annäherung an das Phänomen der Einstürzenden Neubauten vermittelt der Songtexte, die aus verschiedenen Perspektiven vermessen werden, um einige zentrale Grundlinien zu bestimmen. Die akademische Beschäftigung mit Songtexten und Pop-Musik hat sich in der deutschen Germanistik und Kulturwissenschaft während der letzten Jahre als auffälliger Trend ausgebildet.⁵ Wenngleich dabei einige Fortschritte gemacht wurden, um an den avancierteren Stand der englischsprachigen Forschung auf diesem Feld anzuschließen,⁶ stehen Analysen zu den Texten der künstlerisch bedeutendsten deutschen Pop-Musik-Gruppen noch weitgehend aus.⁷ Im Hinblick auf die Einstürzenden Neubauten versteht sich das Folgende als Beitrag zur noch in den Kinderschuhen steckenden Forschung zur Band im Allgemeinen⁸ und zu deren bemerkenswerten Texten im Besonderen.⁹

Bargeld, der alleinige Textdichter der Einstürzenden Neubauten, ist 2009 gleichsam extrakurrikular als Buchautor hervorgetreten in dem formal als »Litanei« kategorisierten Tourjournal *Europa kreuzweise*.¹⁰ Dieses fokussiert primär auf die mittägliche Nahrungsaufnahme in exklusiven Restaurants, wobei der Gaumengenuss während der Eintönigkeit einer Europatournee als einzige Freude für den bekennenden Alleinesser, Allesesser, Weinkenner und Haute-Cuisine-Connaisseur erscheint. Neben Luxusrestaurants aller Art gilt seine besondere Passion den kostbaren Kreationen internationaler Maitres, die er in deren Etablissements degustiert, wie beispielsweise das Hasenohr, das ihm von Meisterkoch Ferran Adrià im elBulli kredenzt wird.

Der prononciert bourgeoise Habitus, der durch Bargelds Leidenschaft für die gehobene Küche ausgestellt wird, kontrastiert markant mit seiner früheren Persona als anarchischer Bürgerschreck. Auf den 2017 gemachten Einwurf eines Journalisten: »Ihnen wurde der Verrat am Underground vorgeworfen, weil Sie sich für gutes Essen, Wein und feine Kleidung zu interessieren begonnen haben«, antwortete Bargeld allerdings: »Natürlich, wie sollte ich denn sonst weiter provozieren? [...] Wenn ich das, was ich mit 21 auf der Bühne getan habe, heute versuchte, wäre das lächerlich.«¹¹ Insofern darf man *Europa kreuzweise* durchaus einordnen in das Provokationsparadigma der frühen Einstürzenden Neubauten, nun freilich als Reflektion auf das (unlösbare) Problem der Avantgarde, den widerständigen Antigestus auf Dauer zu bewahren.

Im selben Interview zu seinen weiteren Buchplänen befragt, entgegnete Bargeld:

Ich wäre gerne kein Autor. Aber mir fällt das Schreiben unendlich schwer. Es ist grauenvoll, ich brauche Monate für ein paar Zeilen. Manchmal kommen sie von selbst, aber darauf kann ich mich nicht verlassen. Bis jetzt habe ich es nicht geschafft, mich als Autor zu sehen. Mir fehlt dazu entweder die Disziplin, mich tatsächlich hinzusetzen und systematisch an etwas zu arbeiten, oder das Talent.¹²

Bargeld unterscheidet sich insofern von jenen deutschen Pop-Musikern, die seit der Krise der Musikindustrie im Verfassen von Roman und Prosa aller Art einen Nebenweig ihrer künstlerischen Tätigkeit eröffnet haben, dies allerdings mit unterschiedlichem literarischem Erfolg. Während beispielsweise Andreas Specht und Hendrik Otremba jeweils beachtenswerte Erzählwerke gelungen sind,¹³ wurde der literarisch missglückte Debütroman von Blumfeld-Songschreiber Jochen Distelmeyer von der Tageskritik überwiegend negativ aufgenommen.¹⁴ An solchen Beispielen zeigt sich, dass die Befähigung zum Schreiben literarisch anspruchsvoller Songtexte nicht automatisch die Verfertigung hochwertiger Prosa ermöglicht.¹⁵

Bargeld hat zwei Bände veröffentlicht, in denen seine Songtexte versammelt sind. In Verbindung mit dem Interviewstatement legt dies die Mutmaßung nahe, dass er nicht nur seine schriftstellerische Stärke zu Recht im Schreiben von Songtexten lokalisiert, sondern diese zudem einer eigenständigen Lektüre für würdig befindet. Diese beiden Sammlungen sollen in einem ersten Anlauf der Annäherung kontrastiv in den Blick genommen werden. Dabei gehe ich von der methodologischen Prämisse aus, dass zu ›den Texten‹ der Einstürzenden Neubauten nicht nur die durch die Stimme von Blixa Bargeld intonierten Worte gehören, die man als aufgezeichnete Musik oder bei Konzerten hören kann (und die zumeist in den Heftchen, die den Tonträgern beiliegen, nachlesbar sind). Zum Korpus der Texte der Einstürzenden Neubauten – wenngleich man strenggenommen nicht von Songtexten sprechen kann – rechne ich hier auch die in den durch die Autorinstanz Blixa Bargeld authentifizierten Buchpublikationen auffindbaren Para- und Peritexte.

»Stimme frißt Feuer«

Als Christian Emmerich um 1980 herum nach einem Künstlernamen suchte, stieß er auf den 1927 verstorbenen Dadaisten und Bergsteiger Alfred Ferdinand Gruenwald, der sich als Künstler Johannes Theodor Baargeld nannte. Im Alter von nur 35 Jahren kam dieser bei einem Unwetter im Mont-Blanc-Gebiet um. Der sinnlose, vorzeitige Tod passte zum Lebensgefühl der amphetaminbefeuchten, nihilistischen Berliner Untergrundszene, in der sich Emmerich einen Namen

machen wollte. Die Verortung Baargelds im Dada tat ein Übriges für die (adaptierte) Übernahme als Pseudonym, war doch das, was zu Beginn der 1980er Jahre bald von den ›Genialen Dilletanten‹¹⁶ zur zunehmend kommerzialisierten ›Neuen Deutschen Welle‹¹⁷ transformieren sollte, nicht unwesentlich beeinflusst von der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Emmerich begründete seine Namenswahl so:

Ich saß eines Tages vor einem weißen Blatt und überlegte, wie ich mich nennen könnte. Ich hatte einen Filzstift, da stand Blixacolor 70 oder sowas ähnliches drauf. [...] Der Name Bargeld kommt von einem Dadaisten [...] Der nannte sich so, um seinen Vater zu ärgern, der Bankier war. Ich habe nur das Vaterärgeren übernommen.¹⁸

Durch Annahme des Pseudonyms versetzte sich Bargeld gleichsam in die Fußstapfen seines Vorgängers, der als Grafiker, Maler, Autor und Journalist gearbeitet hatte, ganz wie es für das interdisziplinäre Vorgehen von Dada und Surrealismus typisch war.

Als intermediales Konglomerat tritt auch Bargelds erste Songtextsammlung *Stimme frißt Feuer* auf, die 1988, also zum Zeitpunkt der ersten Konsolidierung der Einstürzenden Neubauten gegen Ende der 1980er Jahre, veröffentlicht wurde, gleichsam im letzten Jahr, bevor sich durch den Fall der Berliner Mauer das alternative Soziotop West-Berlin radikal verändern sollte. Die Wahl des Merve Verlags als Publikationsort war ein leicht entzifferbares Signal dafür, welchen künstlerischen oder ästhetischen Status Bargeld seinen Texten zuwies.

Zwischen den damals wegweisenden Publikationen von Foucault, Deleuze und anderen französischen Denkern, positionierte Bargeld sein Schreiben, Dichten und Zeichnen als zwar unverkennbar der Subkultur angehörig, erhob jedoch zugleich den trotzigsten Anspruch, zukünftigen Hochkulturstatus anzustreben.¹⁹ In *Stimme frißt Feuer* ist dieses auf Akzeptanz zielende Telos als Programm schon in einem dort abgedruckten Interviewstatement vorgezeichnet: »Vor zwei, drei Jahren«, so Bargeld im Dezember 1983 gegenüber der alternativen Musikzeitschrift *Spex*, »haben nur Bauarbeiter das gemacht, was wir jetzt machen – Krach auf Metall. Wir dehnen die Musik aus; ich mache das solange, bis mir alle glauben, daß das Musik ist.«²⁰

Stimme frißt Feuer unternimmt eine retrospektive Bilanz und Bestandsaufnahme der Bargeld'schen Songtextproduktion, legt aber zugleich ein Archiv der Varianten und unbenutzter Texte an, gemäß der eingangs abgedruckten »Arbeitsnotiz zum Buch«:

Buch:

- Alle Texte durchhören, interessante Konzerte mitschreiben
- überhaupt schreiben! - danach eine angebrachte Form finden (sicherlich nicht das einfache nacheinanderdrucken)
- alle nie gesungenen Variationen
- alle nie gesungenen Texte
- alle nie zum Singen gedachten Texte
- alle schon veröffentlichten²¹

Wie angedeutet, tritt *Stimme frisst Feuer* auf als ein Konglomerat aus Songtexten, Zeichnungen, Faksimiles von Notizen und Kritzeleien aus Terminkalendern, Auszügen aus Tagebuchaufzeichnungen samt Interviewäußerungen auf Deutsch, Englisch und Japanisch sowie Arbeitsskizzen und Tourdokumenten. Hinzu kommen noch eine auf 1969 datierte Kinderzeichnung von Emmerich plus ausgewählte Fotos. Darunter befindet sich das ikonische Bandfoto vor dem Olympiastadion in Berlin, das die Musiker vor ihren zu Instrumenten umfunktionierten Bauwerkzeugen (wie Presslufthammer, Säge, Metallbolzen etc.) zeigt.

Diese Fotografie exponiert den radikalen Gestus der Gruppe, die sich durch die Präsentation ihrer industriellen Klangerzeugungsmittel sichtbar von den unverändert mit den Standardinstrumenten der Rockmusik operierenden Musikern des Punk abgrenzt; zugleich aber sind die Bauwerkzeuge auffällig gewissenhaft arrangiert. Damit wird eine Dialektik konstituiert, in der die Transgression der Einstürzenden Neubauten sogleich aufgefangen wird durch ein Element der Ordnung und Struktur, die sich nicht nur unmittelbar im sorgfältig durchdachten Arrangement der Fotografie zeigt, sondern retrospektiv ebenso in der bemerkenswerten Langlebigkeit der unverändert aktiven Band.

Die Spannung von Unordnung und Struktur gilt aber ebenso für *Stimme frisst Feuer* und die darin versammelten Texte und ›Materialien‹. Zwar simuliert die Textsammlung – auf den ersten Blick durchaus erfolgreich – ein chaotisches Durcheinander, die einzelnen Bestandteile aber erweisen sich bei genauerem Blick als absichtsvoll angeordnet, denn sie schaffen einen gezielten Kontrast zwischen Text und Bild, Handschrift und Typografie, Metapher und Gekritzel, der dem Buch einen eigensinnigen Rhythmus gibt.

Die kompositorische Polyphonie in *Stimme frisst Feuer* darf zugleich als Reflex auf die Gesamtästhetik der Einstürzenden Neubauten gelten, in der – gemäß der dezidiert transmedialen Natur der Pop-Musik – neben der akustischen Komponente, also der eigentlichen Musik samt der sprachlichen Komponente der Texte,²² ebenso die visuellen Elemente, die Art und Weise der (Selbst-)Inszenierung qua Mode und in den Medien, die Gestaltung der Plattenhüllen und des Merchandise oder der Performance auf der Bühne eine unabdingbare Rolle spielt.

Durch seine »wilde« Gestaltung fügt sich *Stimme frißt Feuer* in doppelter Hinsicht in dieses mehrschichtige Ensemble von Elementen ein: Der Merve-Band wird als Buchobjekt zu einem Teil dessen, was das transmedial organisierte »Gesamtpaket« von Pop-Musik im spezifischen Fall der Einstürzenden Neubauten ausmacht und reflektiert das Styling zugleich durch den Mangel an herkömmlichen Ordnungsmustern, wie sie beispielsweise für Gedichtbände kennzeichnend sind. *Stimme frißt Feuer* ist gewissermaßen eine Buch gewordene Inszenierung der Anti-Ästhetik der Einstürzenden Neubauten im ersten Jahrzehnt ihrer Existenz. Zugleich ist ihm eine Ambivalenz eigen: Der schmale Band versucht den tastenden Prozess des Songtextschreibens materialreich zu dokumentieren und repräsentiert zugleich eine kalkulierte Inszenierung von Blixa Bargeld als subkulturelles Autorsubjekt, das stets auch auf kulturelle Repräsentanz schießt.

»Headcleaner«

Mit rund achtjährigem Abstand erschien mit *Headcleaner* eine zweite Anthologie, in der die Texte der Einstürzenden Neubauten versammelt wurden. Dieser Band markiert in mehrfacher Hinsicht einen deutlichen Kontrast zu seinem Vorgänger. Publiziert wurde er 1997 im Gestalten Verlag, der wie Merve in Berlin, der Heimatstadt der Einstürzenden Neubauten, angesiedelt ist und über ein manifestes Profil verfügt: Gestalten publiziert Bildbände aus dem Kunst- und Designbereich, jedoch mit einem Faible für Musik und Subkultur.

Der Verlagswechsel reflektierte die zunehmende Assimilation der Einstürzenden Neubauten in den gesamtdeutschen Kunst- und Kulturbetrieb (inklusive der internationalen Rezeption der Band als zentralen Repräsentanten deutscher Pop-Musik). Dazu passte, wie für die Titel von Gestalten kennzeichnend, die zweisprachige Anlage des Buches, das englische Übertragungen von Matthew Partridge, dem offiziellen »Hausübersetzer« der Einstürzenden Neubauten, enthält. Nüchterne Typografie und der auffällige Designakzent des phosphoreszierenden Umschlags geben dem Band einen durchaus repräsentativen Anschein.

Das noch in *Stimme frißt Feuer* simulierte Chaos des Schreibtisches von Bargeld weicht nun dem aufgeräumten Eindruck, den die hinzugezogene Herausgeberin Maria Zinfert durch ihre ordnende Arbeit herstellt. Dank ihrer Mühen präsentieren sich die Texte ungleich konventioneller als im Vorgängerband; zwar sind sie anti-chronologisch, dafür aber in sieben Abschnitte, nach dem Prinzip thematischer oder stilistischer Verwandtschaft, angeordnet. Bildet *Ich bin's* (von *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala*, 1987) den programmatisch zu verstehenden Auftakt, so endet die Sammlung, ebenso sinnig, mit *Ende Neu*,

dem Titelsong des gleichnamigen Albums von 1996. Durchaus konventionell schließt der Band mit einem Apparat, der unter anderem editorische Anmerkungen, Inhaltsverzeichnis, Diskografie, biografische Informationen und ein Impressum enthält.

Das Nachwort wurde allerdings in manieristischer Fassung an den Anfang des Bandes gestellt. Es repräsentiert ein höchst interessantes Stück stilistisch dichter Prosa, voller Neologismen und sprachlicher Ambivalenzen, das nominell weder dem Autor noch der Herausgeberin eindeutig zugeordnet werden kann:

Blixa Bargeld hat Texte geschrieben, Texte in einstürzenden Neubauten. Viele davon waren kaum zu verstehen, geschweige denn vorhanden, in schwarz und weiß. Helvetica und übersetzt, bis er sie zusammengesammelt hat und ins Freie trat, buchte. [...] Sie flüchteten, um weiter zu spuken, unerhört und hörbar, missverständlich/Der Rest, der jetzt noch darauf harnte, genau genommen zu werden trotz des Verfassers Wortspielnarreteien, seiner ange liebten Schwäche, wurde zum U-Bahn Arbeitsdienst verdru ckt, in deutsch und englisch, kommentiert, zementiert, festgelegt, gegründet, eingedeutet.// Hier sind sie: macht sie fertig!// Lügensteine des Verfassers, unterzeichnet://Ich.²³

Diese Schlusswendung legt zunächst nahe, die Autorschaft des Textes Bargeld zuzuweisen; sie darf aber genauso gut als Leseanweisung verstanden werden, das in den Songtexten auftauchende »ich« nicht mit der Person des Christian Emmerich gleichzusetzen, sondern als Figuration der künstlerischen Persona des Blixa Bargeld aufzufassen.

Der offenkundig an den Leser oder eben die Hörer der Einstürzenden Neubauten gerichtete Imperativ »Hier sind sie: macht sie fertig!« zielt auf den prozessualen Charakter der Texte ab.²⁴ Da deren primärer künstlerischer Ort im Gesang zur Musik liegt, sind Improvisationen, Adaptionen oder Fehlleistungen im Prozess der Aufführung jederzeit möglich, was das Singen von Songtexten etwa von der Rezitation im Rahmen einer Lyriklesung kategorial unterscheidet. Der qua Buchform implizierte Anspruch, durch die Publikation der »Gesammelten Texte« definitiv gültige Fassungen vorzulegen, wird dergestalt zurückgenommen, um vielmehr (im Sinne der Theorie Diederichsens) die Rolle des Rezipienten hervorzuheben, der die Worte mitsingen oder den teils rätselhaften Aussagen nach-sinnen soll, um sie mit (eigener) Bedeutung zu füllen.

Letzteres wird unterstützt durch die erklärenden Fußnoten, die an verschiedenen enigmatischen Textstellen eingefügt sind (wobei erneut offenbleibt, ob diese Kommentare von der Herausgeberin stammen oder Erläuterungen von Bargeld sind). Hinzukommen die etappenweise über das Buch verteilten Auszüge aus einem Interview von Harry Lachner mit Blixa Bargeld, das Ende 1997 geführt

wurde. Insgesamt ergibt sich mit *Headcleaner* eine handliche Textausgabe, die ein Resümee zieht aus dem Schaffen der ersten anderthalb Jahrzehnte der Einstürzenden Neubauten – und seit mehr als zwei Jahrzehnten der Fortsetzung und Weiterführung harzt.

Zusammenklang

Sich den Texten der Einstürzenden Neubauten vermittelt der beiden Buchpublikationen von Blixa Bargeld zu nähern, wirkt nur naheliegend für eine germanistisch grundierte Herangehensweise. Da unser Gegenstand aber nicht Literatur, sondern Pop-Musik ist, gilt es sich erneut zu besinnen, dass die primäre und eigentliche Darbietungsform der Texte im Medium der Stimme liegt, die wiederum mit der Musik der Einstürzenden Neubauten erklingt. Dieser Zusammenhang, dieser Zusammenklang ist ganz wesentlich, wie gerade dann hervortritt, wenn man die Worte nicht versteht. »I still remember vividly wishing that I could speak German«, bekannte etwa der Gitarrist Arto Lindsay, »simply because I knew that the words were important. Even as an American, it was totally obvious to me that [Blixa's] lyrics and the music were a symbiosis.«²⁵

Blickt man aus dieser akustischen, vokalen Perspektive auf die Texte der Einstürzenden Neubauten, so wäre zunächst zu konstatieren, dass darin gleichsam phylogenetisch der ontogenetische Entwicklungsgang der menschlichen Kultur nachvollzogen wird – nämlich vom Schrei zum Wort, von der Sprache zur Schrift zum Text. Mein Ausgangspunkt dazu ist einer der allerersten Stücke, nämlich *Stahlmusik* (1980), in dem sich das Urgeschrei von Bargeld als präverbale Lautäußerungen, als ein effektives Komplement der prä-musikalischen Lärmexerzitionen in dem engen Hohlraum unter einer Berliner Stadtautobahn erweisen, wo das Stück im Rahmen einer ritualistischen Performance aufgenommen wurde.

»Ich kam vom Schreien zum Singen«,²⁶ erklärte Bargeld im Jahr 1981. Jennifer Shryane hat gezeigt, wie Bargeld seine primordiale Ausdrucksform beibehalten, ja: im Laufe der Zeit geradezu zur Kunstform erhoben hat. Sie setzt dabei Bargelds Schreie in Relation zu Antonin Artauds Konzept eines *Theaters der Grausamkeit* sowie dem bei den frühen Einstürzenden Neubauten prominenten Topos der Apokalypse. Ebenso, so Shryane, steht das Geschrei im Bezug zur Topografie des Berlins der frühen 1980er Jahre, will sagen: dem Lärm von Verkehr, Industrie und Baustellen, insbesondere aber den gewalttätigen Ausschreitungen gegen Hausbesetzer oder linke Demonstranten. Radikale Musik als Reaktion auf radikale Zeiten, ein Soundtrack zum Geist der Destruktion, wie ihn der Bandname beschwört.

Dem kohärent einher geht eine augenfällige Tendenz zum Imperativ in den frühen Texten. Ein-Wort-Befehle wie »Aufstehen! Hinlegen!« oder »Einstürzen! Abstürzen!« aus *Steh auf Berlin/Krieg in den Städten* (1981) liefern ein Beispiel dafür. Rudimentäre Sprache, die dann etwa in *Tanz debil* (1981) zu 3-Wort-Satzfetzen gerinnt: »Stell dich tot!«, »Öffne meine Venen!«, »Gier nach mehr!«, bellt Bargeld, nun aber auch schon erweitert durch gelegentliche, konstatierend-deskriptive Verse wie »Tausend tote Tiere mitten im Kopf«.

Nach den Schreien also kamen die Worte, wobei – in Einklang mit dem kulturanthropologischen Entwicklungsgang – deren Gebrauch sich anfangs als ausgeprägt rituell erweist. Zu denken wäre an frühe Stücke wie *Negativ Nein* (1981), deren wesentliches Merkmal die insistente Wiederholung ist und bei denen insbesondere die Intonation, die stimmliche Darbietung mit ihrem extremen, exzessiven Gestus wesentlich für die ästhetische Wirkung des Stücks ist. »Negativ Nein«, so Bargeld, ist »ein Mantra. [Es] wird wiederholt, bis es wirkt.«²⁷ Das markante Logo der Band, das als ein magisches Symbol figuriert, passt daher zu diesem Rückgriff auf urtümliche Formen von Kultur.

Das Prinzip ritueller Wiederholung taucht aber ebenso auch noch später wiederholt im Œuvre der Einstürzenden Neubauten auf. Man denke an die hypnotische Repetition der Phrase »Keine Schönheit ohne Gefahr« im gleichnamigen Stück von 1987 oder das über 18 Minuten lange *Pelikanol* von 2000, in dem die Phrase »Nur zur Erinnerung: Bittermandel, Marzipan, Pelikanol« beharrlich repetiert wird. Auf *Silence is Sexy* (2000) ist ein eher sprachspielarisches Stück wie *Dingsaller* zu finden, in dem das unsinnige Titelwort durch beständige Wiederholung zum geläufigen Adverb »allerdings« mutiert.

Das Bewusstsein, dass dem Wortklang der Sprache nicht nur ein ästhetischer Mehrwert zukommt, sondern ebenso eine magische Qualität, gehört wesentlich zur Songtextpraxis der Einstürzenden Neubauten. So erläuterte Bargeld anhand von *Blume* (1993): »Durch das Aussprechen des Namens gewinnt man Macht über etwas. Es ist die Rückkehr der Sprache zur Zauberformel.«²⁸ Etwas von dieser »Zauberformel« besitzt auch *Nagorny Karabach* auf *Alles wieder offen* (2007). Ausgehend von dem klangvollen Namen, der einen Ort bezeichnet, der durch seine Distanz zu Deutschland jenseits geläufiger Erfahrung liegt, hat Bargeld einen Text entworfen, dessen auf poetische Evokation der unbekanntes Grenzstadt zielende Strophen immer wieder in die quasi-mystische Ortsbezeichnung münden, wodurch sich geradezu ein beschwörender Charakter ergibt.

Herstellungsverfahren

Eine zentrale literarische Strategie, die in Blixa Bargelds Umgang mit Sprache zu beobachten ist, liegt im Faible für Polyvalenzen und Polysemien, Wortfelder und Wortspiele. Dies hat seine Wurzel in der frühen Bühnenpraxis der Einstürzenden Neubauten: So wie die Sprache der Schrift voraus geht, war bei Bargeld der improvisierte Gesang, der oftmals auf Variationen eines evokativen Wortes beruhte, der Niederschrift von Texten vorgängig. 1982 erklärte er »Ich habe noch nie 'nen Text geschrieben. [...] Ich singe sie. Und wenn sie gut sind schreib ich sie hinterher auf.«²⁹ Die Arbeitsweise, der Improvisation den Primat vor der bewussten Komposition von Text einzuräumen, dieses experimentelle Verfahren einer live-haftigen Verfertigung von Texten also, hat Bargeld auch später gelegentlich beibehalten; das Verfahren spielte etwa im Kontext des Supporter's-Project³⁰ wieder eine Rolle.

Mein Singen, die Fähigkeit zum Improvisieren von Texten beruht auf jahrzehntelangem Training einen Prozess in Gang zu setzen, durch den ein Kontakt zwischen einem bestimmten Teil meines Gehirns und meiner Stimme hergestellt wird. [...] Anfangs habe ich die Texte nicht fixiert, nichts geschrieben, doch die Technik ist dieselbe.³¹

Im April 2017 wurde er in einem Interview konkret nach seinem Verfahren zur Produktion von Songtexten gefragt: »Wie texten Sie denn? Zu festgesetzten Zeiten? Oder nur, wenn Sie gerade Lust drauf haben?«³² Darauf erwiderte Bargeld:

Meine Methode besteht aus zwei simplen Dingen: Ich habe immer mein Notizbuch dabei, in das ich täglich schreibe – und irgendwann setze ich mich an den Laptop, um die Notizen abzutippen. Die werden, nach Datum sortiert, in einen Ordner geschoben, und am Ende, wenn ich ein paar Hundert Seiten voll habe, beauftrage ich eine dieser Online-Druckereien damit, die Notizen und die daraus entstandenen Texte als Buch zu binden. Inzwischen bin ich bei Band 62 angelangt.³³

Aus diesem massiven Materialfundus generieren sich mithin die Texte in einem Prozess der Überarbeitung und Verdichtung. »Viele Texte entstehen erst nachdem die Musik geschrieben und benannt worden ist«, erklärte Bargeld bereits 1997, um sich dann zu jenen Songtiteln zu äußern, die nicht zwangsläufig in einem Bezug zum Text stehen: »Wüste« hat diesen Titel, weil die Musik auf Sand und Kies gespielt worden ist. »Vanadium-I-ching« heißt deshalb so, weil die Musik daraus besteht, Schraubenschlüssel aus Vanadium fallen zu lassen. I-ching, weil man im klassischen I-ching Schafgarben fallen läßt.«³⁴ In die Reihe von Stücken, in denen der Titel sich primär auf die Musik bezieht, gehört auch

Wasserturm (1983), denn das Stück wurde in einem Wasserturm aufgenommen. Der Text hingegen, so Bargeld, »geht auf das Protokoll eines Traums zurück, den ich hatte während wir *Kollaps* aufgenommen haben. Dieser Traum hatte ganz offensichtlich mit Musik zu tun, und damit, wie sehr jede einzelne meiner Zellen in der Musik steckt.«³⁵

Auf das surrealistischen Verfahren, das Träumen für seine Textproduktion fruchtbar zu machen, hat Bargeld ebenfalls immer wieder gesetzt, zuletzt für einige der Texte auf der Kompilation *The Jewels* (2007).³⁶ Durch die Traumlogik in *Wasserturm* sollte offenkundig ein Element der Rätselhaftigkeit eingebracht werden, indem quasi prä-musikalische Klangstrukturen durch ein prä-rationales Sprachdenken ergänzt werden. Und so wie die Produktivmachung der Traumlogik zu den klassischen Techniken der Avantgarde gehört, so auch die Methode mit »gefundenen Materialien« zu arbeiten. In *The Garden* auf *Ende Neu* (1996) ist das »gefundene« Sprachmaterial der von Bargeld zufällig mitangehörte Ausspruch einer englischsprachigen Touristin im Museumsshop des Prado: »You will find me, / if you want me / in the garden / unless it's pouring down with rain.«³⁷

Verdichtungen

Das Album *Halber Mensch* (1985) markierte insofern einen Wendepunkt in der ursprünglichen Praxis, die Texte erst nach der Musik zu schreiben, als Bargeld im Titelsong einen Chor einsetzen wollte und der Produzent Gareth Jones ihn daher ermunterte, den entsprechenden Text vorab zu fixieren. Spätestens ab *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* (1987) ging mit dem Prozess des Schreibens der Songtexte eine größere Komplexität der Sprachstrukturen einher. Metaphern halten vermehrt Einzug, Fremdwörter werden effektiv platziert. Ebenso werden eher elliptische und lyrische Fügungen durch Textformen ergänzt, die man der Prosa oder Prosalyrik zuordnen kann. Kirsten Borchardt beschrieb das in ihrem Fanbuch in einem, wohl ironisch intendierten, musikjournalistischen Duktus wie folgt:

Die Texte auf [*Fünf auf der nach oben offenen Richterskala*] waren generell komplizierter und durchdachter geraten. [...] Der Schulabbrecher [begannt] erstmals so richtig mit seiner humanistischen Bildung zu protzen. [...] Ganz im Stil der alten Dichter begann auch Bargeld seine Poesie mit Rückgriffen auf die klassischen Sagen des Altertums, auf geschichtliche Zusammenhänge oder semantische Feinheiten auszukleiden, für deren Verständnis man später ein Wörterbuch oder am besten gleich einen Magisterhut in Germanistik benötigte.³⁸

Opener *Zerstörte Zelle* beispielsweise bezieht sich explizit auf den Prometheus-Mythos und verbindet durch die homonyme Doppelbedeutung von ›Zelle‹ zugleich die Gefangenschaft des an den Kaukasus geketteten Feuerbringers mit der ausbleibenden Regeneration des Körperorgans, an welchem sich der Raubvogel zuvor labte: »Ich bin Prometheus/Nur meine Leber wächst nicht nach/zerstörte Zelle/Der Adler muss verhungern/Ich leg heut Nacht den Zellenbrand.«³⁹ Der zerstörerische Akt des Feuerbringers resultiert freilich nicht in der Befreiung des gefangenen Sprechers, sondern führt vielmehr zum Tod des ihn quälenden Tiers: »Der Adler muss verhungern/Darf verhungern/Wird verhungern/Das abgemagerte Federvieh stürzt ab«. Ein Seitenblick auf das Coverartwork offenbart, dass auch der Adler doppeldeutig aufzufassen ist, denn beim mythologischen Tier mitgedacht ist das Wappentier der BRD, dem dergestalt ein böses Ende gewünscht wird. »Prometheus war der erste Rebell, und darin liegt für mich die Faszination«,⁴⁰ erklärte Bargeld dazu in einem Interview.

Ins zweite Jahrzehnt der 1980er Jahre fällt die musikalische Konsolidierungsphase, in der die Einstürzenden Neubauten zur Formung ihrer Songs immer stärker auf etablierte Popstrukturen zurückgreifen, allerdings in der subversiven Absicht, diese quasi von innen her aufzulösen.⁴¹ Für die Verfertigung der Songtexte bedeutete dies, die linguistische Struktur des Deutschen stärker zu reflektieren, nicht zuletzt in einem Bestreben, sich von der Anspruchslosigkeit und Bedeutungsleere der Texte der kommerziellen Popmusik abzugrenzen. Mit *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* war eigentlich der Punkt erreicht, an dem Blixa Bargeld das Repertoire seiner Songtextdichtung ausgebildet hatte. Alle nachfolgenden Alben, angefangen mit *Haus der Lüge* aus dem Wendejahr 1989, lieferten eher Variationen und Fortführungen dessen, was er sich erarbeitet hatte.

Und so wenig die Platten der 1990er Jahre bis heute das stilprägende Werk der 1980er Jahre musikalisch zu überbieten vermochten, so konsolidierte sich seitdem Bargelds Kunst des Songtextschreibens; zwar brachte es manche Seitentriebe und vereinzelte Exkursionen in Randgebiete hervor, aber keine grundlegenden Veränderungen mehr. Dass er in den 1990er Jahren damit begann, Texte in anderen Sprachen zu schreiben, bleibt wohl die einzige markante Neuerung im Vergleich zum Korpus der 1980er Jahre. Am auffälligsten der Fall ist das in den französischen, japanischen und englischen Versionen von *Blume* auf der *Malediction* EP (1993), wo sich zudem das lateinisch-englische *Ubique media daemon* findet.

Zwar existierten englischsprachige Songs durchaus schon vor den 1990er Jahren, doch das waren – wie *Sand* (1985) oder *Morning Dew* (1987) – Coverversionen von Stücken Lee Hazlewoods. Dass Bargeld ab den 1990er Jahren häufiger englische Songtexte schrieb, hing damit zusammen, dass es sich um

Auftragsarbeiten handelte, die sich aus dem zunehmend internationalen Ruhm der Einstürzenden Neubauten ergaben.⁴² Das bisher letzte Studioalbum *Lament* (2014) wiederum kann als Paradigma für die Erfüllung von Auftragsarbeiten gelten. Das Werk entstand auf Wunsch der Region Flandern zum 100. Jahrestag des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs; darauf sind Stücke mit deutsch-englischen als auch rein englischen und rein deutschen Texten sowie Lieder auf Niederländisch und ein Stück mit Passagen in Deutsch, Englisch und Französisch enthalten. Eine Sprachenvielfalt, die angesichts des vorgegebenen Themas konzeptuell bedingt war.

Fazit

Verfolgt man die an die Evolution des musikalischen Stils der Einstürzenden Neubauten gekoppelte Entwicklung der Songtexte, so ist festzustellen, dass die zunehmende Reduktion des extremistischen Charakters der Musik mit einem ansteigenden Sättigungsgrad an (hoch)kulturellen Referenzen in den Texten einhergeht. Zu den wiederkehrenden Motiven in der frühen Songtextpraxis des Blixa Bargeld gehörten insbesondere Themen- und Assoziationsfelder wie Chaos, Energie, Zerstörung und Feuer,⁴³ die dann im Verlauf der 1980er Jahre sukzessive solchen Motiven wie Landschaft oder Astronomie wichen, mit deren Hilfe eher metaphysische Fragestellungen verhandelt wurden.

Die Texte der 1990er Jahre bedienen sich ohne subkulturelle Scheu im Archiv der westlichen Kultur und Literaturgeschichte. So beziehen sich die Liebeslieder auf *Tabula Rasa* (1993) teils auf das Hohelieds Salomos, wobei der Songtitel *Zebulon* bereits einen Hinweis auf die Bibel als Vorlage gab, bezeichnet das Wort doch einen der zwölf Stämme Israels im Alten Testament. In *Schacht von Babel* von 1996 sind diverse Kafka-Anleihen nur unschwer zu erkennen, ebenso wie die ausgeprägten Benjamin-Paraphrasen auf *Die Befindlichkeit des Landes* (2000).

Es bleibt aber nicht bei derartigen intertextuellen Ehrerweisungen an Ikonen der Literatur. Ebenso erweist sich die Kunst als ein immer stärker hervortretender Einflussbereich für die Songtexte von Bargeld. Auf dem *Grundstück*-Album von 2005 findet sich eine bemerkenswerte Wiederaufnahme des bedrohlichen Stücks *Neun Arme*, das ursprünglich auf *Die Zeichnungen des Patienten O.T.* von 1983 zu finden war.

Einmontiert in den ursprünglichen Songtext wurde 22 Jahre später der nachfolgende Textabschnitt:

Die Nacht hat schwarze Ränder
Lenin schaut hinaus
Ein Hund verkriecht sich unter dem Bett
und neben dem Grammofon
Am Haken der Gehenkte
empfängt 1000 Nadelstiche
von einem gemütlichen Vollmondgesicht
Was kümmert's ihn?
Was kümmert ihn das noch?
Vom Balken hängt das nächste Opfer
Korsage und rote Strümpfe
gespreizt, empfängnisbereit
Draußen warten die Voyeure
frühe Paparazzi
Wer hat hier das sagen?
Wer hat die Hand im Spiel?

Dieser Einschub lässt sich schnell als Ekphrase erkennen, nämlich als Bildbeschreibung des berühmten Alptraum-Gemäldes *Die Nacht*, das Max Beckmann gegen Ende des Ersten Weltkriegs gemalt hat. Somit begegnet uns noch eine prägnante Variante der Songtextverfertigung: eine Kombination aus alt und neu, widerständiger Subkultur und kanonisierter Hochkultur, nämlich in Form einer gleichsam intermediale Collage, in der das bedrohliche Schreckbild des Wesens mit neun Armen aus dem Frühwerk mit einem Zentralgemälde der Moderne verbunden wird, auf dem gefesselte und gequälte Arme visuell besonders hervorstechen.

Blickt man zum Abschluss gleichsam aus der Vogelperspektive auf das Werk der Einstürzenden Neubauten im Kontext der deutschen Pop-Musik, so darf konstatiert werden, dass es Blixa Bargeld gelungen ist, ein distinktes Korpus deutscher Texte zu schaffen, mit dem sich die Gruppe nicht nur musikalisch, sondern ebenso durch die Wahl der deutschen Sprache erfolgreich abgegrenzt hat, zumal diese mit durchaus literarischen Mitteln und im Rahmen einer kunstvollen Ästhetik verwendet wird.

Bargeld und die Einstürzenden Neubauten stehen daher im Strom der deutschen Pop-Musikgeschichte in der Tradition von Rio Reiser, dem Texter der Berliner Anarcho- und Hausbesetzerband Ton Steine Scherben.⁴⁴ Bargeld hat den Vorbildcharakter von Reiser nie verschwiegen und schrieb in seinem im *Spiegel* erschienenen Nachruf auf den 1996 verstorbenen Musiker:

Ihre Musik [die der Scherben] war wahr, der Text war deutsch. Und das Jahre bevor andere sich ganz selbstverständlich das Recht nahmen, deutsch zu singen. Rio hat es vorgemacht – und er ist für mich der einzige deutsche Rocksänger geblieben. [...] Vermutlich wäre auch ich nicht so einfach dazu gekommen, deutsch zu singen, wenn es Rio nicht gegeben hätte.⁴⁵

Kraftwerk und Can haben, ein Jahrzehnt vor den Einstürzenden Neubauten, den musikalischen Boden für innovative Formen deutscher Pop-Musik bereitet, doch die Texte waren dabei nicht von großem Belang für ihren internationalen Erfolg. Can verwendeten ohnehin kein Deutsch in ihren Stücken und so wichtig für Kraftwerk etwa die ikonisch-einfachen Liedzeilen auf *Autobahn* (1974) in Hinblick auf die Rezeption in Deutschland waren, so verdanken die Düsseldorfer Elektropioniere ihre internationale Wirkung vor allem den englischsprachigen Versionen ihrer Alben.

Es waren erst die Einstürzenden Neubauten, die, eine Bandgeneration nach Kraftwerk, einen gleichfalls radikal neuen Sound entwickelten, den sie gezielt mit deutschen Texten verbanden. »Ich liebe die deutsche Sprache, a) ist sie meine Muttersprache und b) die Sprache, in der ich träume«,⁴⁶ hat Bargeld einmal erklärt. Was den internationalen Erfolg der Einstürzenden Neubauten betrifft, so verband sich die – zumal im anglophonen Kulturraum – klischeehafte Einschätzung, der Sound der deutschen Sprache sei ›hart‹, mit der unzweifelhaft ›harten‹ metallisch-industriellen Musik der Anfangsphase.

Bargelds Entscheidung für die deutsche Sprache erwies sich insofern als wegweisend für die späteren Gruppen des Genres ›Neue Deutsche Härte‹, insbesondere was Rammsteins kommerziell erfolgreichen Industrial Metal betrifft. Dieser wird von Sänger Till Lindemann verbunden mit grotesk-provokanten Texten, die er in einer (über)betont ›teutonischen‹, an den Duktus von Adolf Hitler und dessen rollenden r-Lauten erinnernden Weise vorträgt.⁴⁷ Rammstein erweisen sich insofern als rechtsdrehende Erben des ästhetischen Konzepts der Einstürzenden Neubauten, das unverändert an unzweifelhaft linken Positionen ausgerichtet bleibt.⁴⁸ Zwar haben die Einstürzenden Neubauten ihrem einstigen ästhetischen Credo vom ›Hören mit Schmerzen‹ bald abgeschworen, in den Veröffentlichungen von Rammstein erweist sich diese Formel allerdings – leider freilich in einem anderen Sinn – als unverändert gültig.

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz geht zurück auf meinen Vortrag beim ersten internationalen Symposium zu den Einstürzenden Neubauten, das am 16. Mai 2019 im Literaturforum

- im Brehthaus, Berlin, stattfand und von mir (unter Mitarbeit von Falk Strehlow) organisiert wurde.
- 2 Ich verwende im Weiteren bewusst diese Schreibweise in Anlehnung an Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln 2014. Darin bestimmt Diederichsen den als distinkt verstandenen Gegenstand (im Gegensatz etwa zu Klassik, Jazz, Populärkultur insgesamt etc.) wie folgt: »Pop-Musik ist der Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpfte Erzählungen. [...] Den notwendigen Zusammenhang zwischen z.B. Fernsehausstrahlung, Schallplatte, Radioprogramm, Live-Konzert, textiler Kleidermode, Körperhaltung, Make-up und urbanem Treffpunkt, zwischen öffentlichem, gemeinschaftlichem Hören und der Intimität von Schlaf- und Kinderzimmer stellt kein Medium her – die Hörer, die Fans, die Kunden von Pop-Musik selbst sorgen für diesen Zusammenhang« (ebd., XD).
 - 3 Zadek engagierte die Band, um während der Aufführungen des Musicals *Andi* (1987) am Deutschen Schauspielhaus, Hamburg, live die Musik zu machen.
 - 4 Die Kooperationen mit Heiner Müller sind vielfältig, vgl. Uwe Schütte, *Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*, Heidelberg 2010, 596–599. Besonders hervorzuheben wäre das Hörspiel *Hamletmaschine*, das 1990 in den letzten Tagen der DDR im Ostberliner Rundfunkhaus unter der Regie von Wolfgang Rindfleisch produziert wurde.
 - 5 Eine Grundlegung erfolgte 2011 durch Jens Reisloh, *Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert*, Münster 2011. Den neuesten Beitrag zur Forschung liefert der Sammelband von Frieder von Ammon, Dirk von Petersdorff (Hg.), *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, Göttingen 2019.
 - 6 Exemplarisch genannt seien hier zwei Monografien: Adam Bradley, *The Poetry of Pop*, Yale 2017 und Lars Eckstein, *Reading Song Lyrics*, Amsterdam 2010.
 - 7 Zu Kraftwerk liegt folgende Untersuchung vor, die aus meinem Habilitations-Kolloquium hervorgegangen ist: *Kalium, Kalzium, Eisen, Magnesium. Anmerkungen zu Kraftwerks Texten*, in: Uwe Schütte (Hg.), *Mensch-Maschinen-Musik. Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*, Düsseldorf 2018, 238–260. Besser sieht es aus, was den sogenannten Diskursrock der »Hamburger Schule« betrifft, vgl. dazu etwa Björn Fischer, *Tocotronic. Blumfeld. Die Sterne. Die Texte der Hamburger Schule*, Hamburg 2015 oder, erheblich besser, Christoph Jürgensen, *Von PopKunst zu KunstPop. Strategien der populären Selbstverkunstung am Beispiel von Tocotronics Konzeptalbum »Kapitulation«*, in: *KulturPoetik*, 16(2016)1, 64–88.
 - 8 Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Einstürzenden Neubauten existiert bisher nur in Ansätzen. Eine Ausnahme bildet die englische Dissertation von Jennifer Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzenden Neubauten. German Experimental Music*, Farnham 2011. Eine aktuelle Überblicksdarstellung im Kontext der deutschen Populärkultur liefert Alexander Carpenter in *Einstürzende Neubauten to Rammstein. Mapping the Industrial Continuum in German Pop Music*, in: Uwe Schütte (Hg.), *German Pop Music. A Companion*, Berlin–Boston 2017, 151–170. In den Kontext der Industrial-Musik wird die Band eingeordnet bei Alexander Reed, *Assimilate. A Critical History of Industrial Music*, Oxford 2013, 84–96.
 - 9 Die einzige Vorarbeit zu diesem Thema liefert Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzenden Neubauten*, 149–182, die jedoch aufgrund der fehlenden deutschen Sprachkenntnisse der Autorin gewisse Schwachstellen aufweist.
 - 10 Blixa Bargeld, *Europa Kreuzweise. Eine Litanei*, Salzburg 2009.

- 11 Blixa Bargeld, »Wie sollte ich denn sonst weiter provozieren?«, Interview mit Stefan Grisseemann, in: *Profil*, 24.4.2017; <https://www.profil.at/kultur/blixa-bargeld-wie-interview-8094748> [letzter Zugriff 19.9.2019].
- 12 Ebd.
- 13 Spechtl ist Songwriter und Sänger der österreichischen Gruppe Ja, Panik; gemeinsam mit der Band veröffentlichte er 2016 im Berliner Verbrecher Verlag den Band *Futur II*; Otremba schreibt die Texte für die Münsteraner Band Messer und veröffentlichte 2017 den Roman *Über uns der Schaum* ebenfalls im Verbrecher Verlag. Im August 2019 erschien bei Hoffmann & Campe sein zweiter Roman *Kachelbads Erbe*. Zu *Futur II*; vgl. Uwe Schütte, *Literatur von Unbefugten. Ja, Panik zeigt wie gegenwartsrelevantes Schreiben aussehen kann*, in: *Volltext*, 4 (2016), 20–24.
- 14 Vgl. exemplarisch Maik Brüggemeyer, *Jochen Distelmeyer. Otis*, in: *Rolling Stone Online*, 30.1.2015; <https://www.rollingstone.de/reviews/jochen-distelmeyer-otis/> [letzter Zugriff 19.9.2019] oder Sebastian Hammelehle, *Jochen Distelmeyers »Otis«*, *Niemand hat die Absicht, einen Roman zu schreiben*, in: *Spiegel Online*, 28.1.2015; <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/otis-von-jochen-distelmeyer-debuetroman-loest-versprechen-nicht-ein-a-1015153.html> [letzter Zugriff 19.9.2019].
- 15 Der 2019 erschienene Band *Im Dachsbau* von Dirk von Lowtzow, Songtextschreiber der Gruppe Tocotronic, liefert dafür ein weiteres Negativbeispiel.
- 16 Dieser bewusst falsch geschriebene Begriff bezieht sich zunächst auf das »Die große Untergangsshow« betitelte Festival Genialer Dilletanten, das am 4.9.1981 im Berliner Tempodrom stattfand und unter anderem Auftritte von avantgardistischen Berliner Gruppen wie den Einstürzenden Neubauten, Die tödliche Doris oder DIN A Testbild bot. Der Titel des Festivals war erst Namensgeber des von Wolfgang Müller im selben Jahr herausgegebenen Bandes im Merve Verlag; 2015 wurde die Formulierung für den Titel einer international gezeigten Ausstellung des Goethe-Instituts übernommen, welche die Underground-Kultur West-Berlins am Anfang der 1980er Jahre vermitteln sollte.
- 17 Zur Verwandlung der NDW von den avantgardistischen Anfängen zur kommerziellen Trivialisierung vgl. Christian Jäger, *Ripples on a Bath of Steel. The Two Stages of Neue Deutsche Welle (NDW)*, in: Schütte (Hg.), *German Pop Music*, 131–149.
- 18 Bargeld, *Stimme frißt Feuer*, 107.
- 19 Zur Rolle und Bedeutung des Merve Verlags vgl. Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990*, Berlin 2015.
- 20 Bargeld, *Stimme frißt Feuer*, 106.
- 21 Ebd., 14.
- 22 Hierbei gilt es zu bedenken, dass es auf nahezu jedem Album der Einstürzenden Neubauten ein oder mehrere Instrumentals gibt, gerade weil sich die Band, ähnlich wie Kraftwerk, vornehmlich als Klangforscher verstehen. Ihre Musik braucht daher die Texte nicht zwangsläufig, was sie wiederum von solchen Akteuren der Pop-Musik unterscheidet, deren Musik stärker diskursiv ausgerichtet ist, wie beispielsweise Rammstein, deren zentraler Impetus die Provokation ist, wobei die Texte eine unabdingbare Rolle spielen.
- 23 Blixa Bargeld, *Headcleaner*, hg. von Maria Zinfert, Berlin 1997, 3.
- 24 Bargeld war sehr stark von Person und Ästhetik der Texte von Heiner Müller beeinflusst, weshalb man spekulieren könnte, dass die Betonung des prozessualen Charakters eine Referenz an Müller darstellen könnte. Ausführliche Untersuchungen zur Beziehung zwischen der Gruppe und Heiner Müller nimmt vor Falk Strehlow, *Balke. Der Lohndrucker und seine intertextuellen Verwandtschaftsverhältnisse*, Hannover 2006, 591–628.

- 25 Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten*, 249.
- 26 Bargeld, *Stimme frisst Feuer*, 110.
- 27 Bargeld, *Headcleaner*, 52.
- 28 Ebd., 94.
- 29 Zit. nach Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten*, 156.
- 30 Das Supporter's Project wurde 2002 durch die Band initiiert als Reaktion auf den Verlust ihres Labels (und damit Plattenvertrags). Das internetbasierte Subskriptionsmodell erfuhr seitdem mehrere Phasen und Modifikationen, ist jedoch weiterhin in Betrieb, um auf diese Weise die Produktion des für 2020 geplanten Studioalbums zu finanzieren. Die Band hat sich dank der direkten Finanzierung ihrer Arbeit bei neuen Veröffentlichungen erfolgreich von der Musikindustrie abkoppeln können, lizenziert die meisten Alben, die auf diese Weise entstanden, aber nachträglich auch für eine reguläre Veröffentlichung, die keine Beteiligung am Vorauszahlmodell voraussetzt.
- 31 Bargeld, *Headcleaner*, 49.
- 32 Bargeld, »Wie sollte ich denn sonst weiter provozieren?«
- 33 Ebd.
- 34 Bargeld, *Headcleaner*, 96.
- 35 Ebd., 157.
- 36 Erneut ist dies eine Technik, die seine Songtexte mit dem Werk von Heiner Müller verbindet, der vor allem in seiner späten Prosa, unter dem Eindruck des bevorstehenden Krebstodes wiederholt Traumtexte niederschrieb.
- 37 Vgl. Kirsten Borchardt, *Einstürzende Neubauten*, Höfen 2003, 113.
- 38 Ebd., 90.
- 39 Zit. nach ebd., 90.
- 40 Ebd.
- 41 Vgl. Susan Broadhurst, *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London 1999, 16.
- 42 Beispielsweise entstand *Blume* (1993) in der englischen Erstfassung für die kanadische Balletttruppe La La La Human Steps.
- 43 Das Feuermotiv bei den Einstürzenden Neubauten gehört zu einem ihrer zentralen und bedeutsamsten Topoi und wurde – wie unschwer zu erkennen – von Rammstein plagiiert.
- 44 Zu den Ton Steine Scherben und ihrer bahnbrechenden Rolle in der Verwendung der deutschen Sprache vgl. David Robb, *The Protest Song of the Late 1960s and Early 1970s. Franz Josef Degenhardt and Ton Steine Scherben*, in: Schütte (Hg.), *German Pop Music*, 43–62, insb. 51–60.
- 45 Blixa Bargeld, *Der einzige Rocker*, in: *Der Spiegel*, 26.8.1996, 194; <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9086504.html> | letzter Zugriff 19.9.2019.
- 46 Zit. nach Klaus Maeck (Hg.), *Hör mit Schmerzen/Listen with Pain. Einstürzende Neubauten 1980-1996*, Berlin 1996, o.S.
- 47 Vgl. eine Interviewäußerung Bargelds aus dem Jahr 2006, in der er zunächst auf die Düsseldorfer Fun-Punk Gruppe Die Toten Hosen angesprochen wird: »We have always been on friendly terms with Die Toten Hosen. They sang in German too. They were part of that new tendency in the early eighties to connect with your own language. But now because of bands like Rammstein, I want to sing in Chinese! [...] They make me ashamed of my own language« (<https://louderthanwar.com/archive-interview-john-robb-interview-einstuerzende-neubauten/> | letzter Zugriff 1.7.2019).
- 48 Die akademische Forschung zu Rammstein (vgl. John. T. Littlejohn, Michael T. Putnam [Hg.], *Rammstein on Fire. New Perspectives on the Music and Performances*,

Jefferson/NC 2013) wie flankierende Fanbücher aus der Feder von professoralen Populärmusikologen (Peter Wicke, *Rammstein. 100 Seiten*, Ditzingen 2019) sind sich einig, dass den Verlautbarungen der Musiker, sie würden jede Form rechten oder nationalistischen Denkens ablehnen, zu glauben sei, ohne dabei die mir – zumal angesichts der gegenwärtigen politischen Lage in Deutschland – sich aufdrängende moralische Frage zu stellen, inwieweit das in die Hunderttausende gehende Fanpublikum die (angeblich) rein parodistische und apolitische Verwendung faschistischer Ikonografie, martialischer Marschmusik und bombastischer Bühnenshows als ironisch zu durchschauen versteht, und eben nicht vielmehr als Bestätigung und Verstärkung rechtsnationalistischer Positionen.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

65. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2019

AUFsätze - MISZELLEN - DISKUSSIONEN

- Forderer, Christof* »Man sah keine Natur mehr, sondern Bilder«. Zur Wahrnehmung des Realen als bildhaft (449-480)3/2019
- Fricker, Christophe* Grenzen und Möglichkeiten des Autoreninterviews. Eine literaturphänomenologische Analyse der Begegnungen zwischen Ernst Jünger und André Müller (429-448)3/2019
- Gatti, Luciano* Die Autonomie des Fernsehspiels. Samuel Becketts »He, Joe« und »... nur noch Gewölk ...« beim Süddeutschen Rundfunk (29-51) ..1/2019
- Goll, Francesca* Die Kartierung gesellschaftlicher Umbrüche in Werner Bräunigs Romanfragment »Rummelplatz« (2007) (407-428)3/2019
- Greiert, Andreas* »Schamlosigkeit der Sumpfwelt«. Über ein Motiv bei Walter Benjamin (199-223)2/2019
- Hackert, Halina* Heimkehr ohne Ankunft. Jonas Nesselhauf schreibt eine Literaturgeschichte des Kriegsheimkehrers im 20. und 21. Jahrhundert (298-305) 2/2019
- Halfmann, Roman* Narrative des Nudging. Instrument der Manipulation oder Alternative? (276-297)2/2019
- Kissel, Wolfgang Stephan* Mythopoet des Anthropozäns. Dostojewski und das globale Gegenwartstheater (325-347)3/2019
- Krobb, Florian* »Das ist ja der reine Wallensteins Tod«. Die Wallenstein-Namen in Fontanes »Cécile« als hermeneutische Indikatoren (363-379) ..3/2019
- List, Lotte* Virtueller Messianismus. Deleuze liest Benjamin (564-579) ...4/2019

<i>Loyen, Ulrich van</i> Kulturhelden wie wir. Über Nachkriegsschamanismus (165–182)	2/2019
<i>Lübcke, Sebastian</i> Schreiben als ›Lebenskunst‹. Ein Versuch über ›Konstruktionen‹ des Selbst in Notizen und Tagebüchern von Ludwig Hohl, Albert Camus und Cesare Pavese (514–540)	4/2019
<i>Markus, Hannah</i> ›Für Sie, mon Amour, dieses Gedicht, noch einmal‹. Paul Celans Widmungspraxis (224–240)	2/2019
<i>Moll, Björn</i> ›Schreibschweigsamkeit‹ und ›Schreibdiarrhöe‹. Vom Wert des Ungeschriebenen in Elias Canettis ›Augenspiel‹ (541–563)	4/2019
<i>Nebrig, Alexander</i> Berthold Auerbachs Spinoza-Rezeption in den ›Schwarzwälder Dorfgeschichten‹ und die Entdeckung der internationalen Autorschaft (5–28)	1/2019
<i>Paefgen, Elisabeth K.</i> ›grauen ist aber auch/eine farbe‹. Farbworter in lyrischen Texten nach 2000 (52–79)	1/2019
<i>Petersen, Jörg</i> ›Die Stadt Ys‹. Erzähltheoretische Studie zur Erzählung des gleichnamigen Prosabands von Thomas Harlan (580–605)	4/2019
<i>Richter, Gerhard</i> Ästhetische Eigenzeiten zwischen Datum, Fortführung und Herkunft (Derrida, Botho Strauß) (241–258)	2/2019
<i>Richter, Sandra</i> Global national? Theodor Fontanes ›Effi Briest‹ und die zeitgenössische ›Kolonialliteratur‹ (183–198)	2/2019
<i>Rohde, Carsten</i> ›Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!‹. Medien und Medialität in Goethes ›Faust‹ (348–362)	3/2019
<i>Schöttker, Detlev</i> Von der Buchsammlung zum literarischen Text. Die Autorenbibliothek als Grundlage der Werkerschließung (625–629)	4/2019
<i>Schütte, Uwe</i> ›Der Mund ist die Wunde des Alphabets‹. Über die Texte der Einstürzenden Neubauten (606–624)	4/2019
<i>Schweppenhäuser, Gerhard</i> Marcuse und der Streit um die Metaphysik (80–96)	1/2019
<i>Schweppenhäuser, Gerhard</i> Wozu Metaphysik? Gründe, Hintergründe und Abgründe eines philosophischen Syndroms (259–275)	2/2019
<i>Voss, Dietmar</i> Die ethnopoetische Inversion des modernen Kolonialprojekts. Das Fremde als souveräne Zeichenwelt in avantgardistischer Dichtung und ›strukturnaler‹ Ethnographie (Robert Müller, Alfred Döblin, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss) (485–513)	4/2019

<i>Voss, Dietmar</i> Semiotik des Unsichtbaren. Zu Äther, Luft, Wind in Mythos und moderner Dichtung (97-124)	1/2019
<i>Winkler, Bernhard</i> Spiralen des Bösen. Zur transgressiven Ästhetik in Heinrich von Kleists »Der Findling« (380-406)	3/2019
<i>Ziolkowski, Theodore</i> Der verpflanzte Garten. Gethsemane in der deutschen Dichtung (125-135)	1/2019

REZENSIONEN

<i>Amann, Lars</i> Dieter Lamping: Karl Jaspers als philosophischer Schriftsteller (317-320)	2/2019
<i>Biebl, Sabine</i> Jörn Ahrens, Paul Fleming, Susanne Martin, Ulrike Vedder (Hg.): »Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt«. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers (305-309)	2/2019
<i>Böhmer, Sebastian</i> Katharina Kellermann: Heroinnen der Technik zwischen 1918 und 1945. Selbstinszenierung – Funktionalisierung – Einschreibung ins deutsche kulturelle Gedächtnis (633-636)	4/2019
<i>Braese, Stephan</i> Wolfgang Johann: Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktion einer Debatte (136-140)	1/2019
<i>Fischer, Clara</i> Jan Gerstner, Christian Riedel (Hg.): Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart (314-317)	2/2019
<i>Linge, Ina</i> Nina Schmidt: The Wounded Self. Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature (153-157)	1/2019
<i>Lübcke, Sebastian</i> Patrick Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse. Roman-tischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats (309-314) ...	2/2019
<i>Meurer, Jonas</i> Caroline Jessen: Der Sammler Karl Wolfskehl (157-160) ...	1/2019
<i>Peitsch, Helmut</i> Michael Ostheimer: Leseland. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur (140-146)	1/2019
<i>Steeger, Fabienne</i> Johannes Franzen: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015 (149-153)	1/2019

Winkelvoss, Karine Richard T. Gray: Ghostwriting. W. G. Sebald's Poetics
of History (629–633) 4/2019

Wolf, Benedikt Helmut Peitsch, Helen Thein (Hg.): Lieben, was es nicht
gibt. Literatur, Pop und Politik bei Ronald M. Schernikau (146–149) ... 1/2019