

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2020

66. Jahrgang

Yfaat Weiss Über Metaphern von Existenzerfahrungen bei Hanna Krall

■ *Alexander Schnickmann* Ginzburg und die Hermeneutik der Risse ■

Elisabeth Petereit Boccaccios »Dekameron« in Fontanes »Effi Briest«

■ *Reinhard Mehring* Zu Thomas Manns »Der Wille zum Glück« ■ *Manuel*

Clemens Agency in Kafkas »Das Schloß« ■ *Kristin Eichhorn* Johannes

R. Becher und die Weimarer Justiz ■ *Jiyoung Shin, Marc Chraplak*

Zu Menasses EU-Roman »Die Hauptstadt« ■ *Ulrich Kaufmann* Louis

Fürnbergs letzte Jahre in der DDR

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>Yfaat Weiss</i> Zur Untermiete. Über Metaphern von Existenzenerfahrungen bei Hanna Krall	5
<i>Alexander Schnickmann</i> Unter einem anderen Mond. Carlo Ginzburg und die Hermeneutik der Risse	19
<i>Elisabeth Petereit</i> Angstapparate und Schreckensbilder. Boccaccios »De-kameron« in Fontanes »Effi Briest«	36
<i>Reinhard Mehring</i> »Vorgriff der Vollkommenheit«. Thomas Manns literarischer Auftakt »Der Wille zum Glück«	48
<i>Manuel Clemens</i> Wir können uns K. auch als einen glücklichen Menschen vorstellen. Agency in Kafkas Institutionenroman »Das Schloß«	61
<i>Kristin Eichhorn</i> Johannes R. Becher und die Weimarer Justiz. Der provozierte Skandal um den Roman »(CHCl=CH) ₃ As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg« (1926)	84
<i>Jiyoung Shin, Marc Chraplak</i> Robert Menasses EU-Roman »Die Hauptstadt« (2017) als »Der Mann ohne Eigenschaften« 2.0	98
<i>Ulrich Kaufmann</i> »Hier möchte ich leben und arbeiten können«. Louis Fünbergs letzte Jahre in der DDR	113

Diskussion - Rezensionen

<i>Dirk Naguschewski</i> Philatelie. Neukartierung eines wissenschaftlichen Feldes	132
<i>Adam Paulsen</i> Kristin Gjesdal: Herder's Hermeneutics. History, Poetry, Enlightenment	139
<i>Luisa Banki</i> Barry Murnane, Ritchie Robertson, Christoph Schmitt-Maafa, Stefanie Stockhorst (Hg.): Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens im 18. Jahrhundert	142
<i>Magdalena Gronau</i> Clemens Özelt: Literatur im Jahrhundert der Physik. Geschichte und Funktion interaktiver Gattungen 1900–1975	146
<i>Yael Almog</i> Bernd-Peter Lange: Georg Benjamin. Ein bürgerlicher Revolutionär im roten Wedding	150
<i>Sebastian Lübcke</i> Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud, Philipp Weber (Hg.): Hundert Jahre »transzendente Obdachlosigkeit«. Georg Lukács' »Theorie des Romans« neu gelesen	153
<i>Barbara Picht</i> Jürgen Heizmann, Bernhard Fetz, Paul Michael Lützel (Hg.): Hermann Broch und die Ökonomie	157

Yfaat Weiss

Zur Untermiete

Über Metaphern von Existenz Erfahrungen bei Hanna Krall

(Schränke und Juden – vielleicht eines der wichtigsten Symbole unseres Jahrhunderts. Ein Jude im Schrank ... Ein Mensch in einem Schrank ... Mitten im 20. Jahrhundert, mitten in Europa.)¹

Hanna Krall, *Die aus Hamburg*

I.

Die Untermieterin, ein Roman von Hanna Krall, erschien 1985 in Paris. Geschrieben wurde er 1982 zur Zeit des Kriegsrechts in Polen, wo seine Publikation allerdings durch die Zensur verhindert wurde. Kurz zuvor hatte die Romanautorin ihre Stelle in der Zeitung *Polityka* gekündigt, nachdem der Chefredakteur in die Militärregierung Wojciech Jaruzelskis eingetreten war. Krall war jahrelang Mitarbeiterin von *Polityka*, in der sie – ganz entgegen ihrer früheren und späteren Haltung – 1968 eine Art Zeugnis ihres Überlebens unter dem Titel *Spiel für mein Leben* abgelegt hatte. Nachdem sie die Zeitung verlassen hatte, wurde Krall freie Autorin. Ihr in Polen der Zensur zum Opfer gefallener Roman fand das Interesse des kleinen in Frankreich ansässigen polnischen Exilverlags *Libella*. Dessen Gründer und Besitzer war Pan Kazimierz Romanowicz, ein ehemaliger Freiwilliger der polnischen Exilarmee und Offizier der Anders-Armee, der sich kurz nach dem Krieg in Paris niedergelassen hatte.² Dem zu Beginn der 1950er Jahre in Frankreich von links angefeindeten Verlag, der laut Romanowiczs Erinnerungen als polnisch-faschistisch verunglimpft wurde, gelang es in den etwa 40 Jahren seines Bestehens ca. 30 Bücher in kleinen Auflagen von 2000 bis 3000 Exemplaren zu publizieren. Nachdem einzelne Publikationen dem Verlag in den 1950er Jahren ein gewisses Renommee verschafft hatten, glänzte er in den 1970er Jahren besonders durch die Reihe »Historia i terazniejszosc« [Geschichte und Gegenwart], die aufgrund ihrer Umschlagsfarbe als die »Blaue Reihe« bekannt wurde, sowie in den 1980er Jahren durch die »Serie Rouge et Blanc«, die sich speziell mit Literaturgeschichte und -kritik befasste.

In diesem Umfeld erschien Hanna Kralls Roman erstmals. Kurz danach fand das Buch den Weg zurück nach Polen und wurde noch im gleichen Jahr im

Untergrundverlag *Oficyna Literacka* in Krakau neu gedruckt.³ Dies war möglich, weil die polnischen Untergrundverlage sehr gut organisiert waren und die Zensurgesetze unter der Militärregierung trotz zahlreicher Vorschriften und Eingriffe gewisse Handlungsspielräume ließen. Dieser Umstand ist womöglich auf den liberalen Einfluss der *Solidarność*, den Druck der polnischen Intellektuellen, aber auch auf ein Einlenken der polnischen Regierung zurückzuführen.⁴ Noch bevor der Roman 1989 offiziell in Polen erscheinen konnte, wurde er Mitte der 1980er Jahre mit dem »Untergrund-Preis« der *Solidarność* ausgezeichnet und breit rezipiert.⁵

Die Untermieterin trägt zweifelsohne autobiographische Züge. Der semiautobiographische Charakter des Romans ist aufgrund zahlreicher Übereinstimmungen zur Lebensgeschichte der Autorin oft betont worden. Auch im Text selbst wird auf das Genre »Autobiographie« als Mittel der Selbstvergewisserung verwiesen.⁶ Dennoch enttäusche *Die Untermieterin*, wie Susanne Düwell erklärt, »die Erwartungen an eine Autobiographie insofern, als die Lebensgeschichte der Erzählerin weitgehend verweigert wird, indem sie von fiktiven Lebensläufen und den Lebensgeschichten anderer Personen überlagert ist.«⁷ Die literarische Gestaltung des Romans wird daher auch als Mixtur von autobiographischen und autofiktionalen Elementen beschrieben. Krall selbst hütet sich davor, die eigene Lebensgeschichte in der ersten Person zu schreiben. Versuche, autobiographische Elemente aus ihrer Literarisierung herauszuarbeiten, findet sie befremdlich. Kralls Entrüstung gegenüber solchen Versuchen geben Katarzyna Janowska und Witold Bereś wieder, die Mitte der 1990er Jahre ein ausführliches Interview mit ihr führten: »Sie chiffriert ihre Biographie nicht zwecks literarischer Form, um jetzt einfach so alles der Reihe nach zu erzählen.«⁸

Ihre Distanz zum Schreiben in der ersten Person mag verschiedene Gründe haben. »Mein Leben ist die Beschreibung des Lebens anderer«,⁹ formulierte die für ihre exzellenten Reportagen bekannte Krall an anderer Stelle. Als sie in einem weiteren Interview gefragt wurde, ob jedes Leben es wert sei, beschrieben zu werden, antwortete sie: »Ich hätte keine Lust, jedes Leben zu beschreiben. Da muß etwas sein, daß in mir die Frage weckt: warum? Und dann muß ich auch den Hauch einer Chance sehen, daß die Antwort etwas Überpersönliches enthält.«¹⁰ Auf ihr eigenes Leben wendet Krall, dem Anschein nach, den gleichen Maßstab an, der für das Leben anderer gilt: es muss etwas »Überpersönliches« enthalten. Im selben Interview präzisiert sie die eigene Schreibtechnik weiter:

Ich arbeite nicht mit dem Tonband, sondern mache mir Notizen. Das, was ich höre, verdichte ich. Was dabei entsteht, ist wahrhaftiger. Es ist darin nichts Erfundenes, sondern allein die verdichtete Wahrheit. Es ist mir passiert, z. B. in der *Untermie-*

terin, daß ich das Ganze so sehr verdichtet habe, daß es unverständlich wurde. Ich muß die Möglichkeiten des Lesers im Auge behalten, muß ihm – anders als meinen Protagonisten – entgegenkommen, denn wenn er nichts begreift, kann er auch kein Mitgefühl entwickeln.¹¹

Ob es die Verdichtung des Textes ist, die *Die Untermieterin* den Lesern schwer zugänglich macht und dem Empfinden von Empathie im Weg steht, bleibt dahingestellt. Eine andere Lesebarriere scheint gravierender zu sein. Der Roman ist nämlich sehr stark in der polnischen Zeitgeschichte verwurzelt, sodass das Lesen ohne Glossar eigentlich nur für Zeitgenossen möglich ist. Dem Urteil der Autorin nach wird die Empathie durch die Verdichtung blockiert. Folgt man hingegen der Ansicht mancher Kritiker, versperrt sich der Roman seinen Lesern, weil er sie durch seine historischen Referenzen überfordert. Die bleibende Bedeutung des Romans liegt aber gerade in beiden Qualitäten – sowohl in der Verdichtung als auch in der Zeitgebundenheit –, die erst gemeinsam dem literarisierten Leben der Untermieterin etwas »Überpersönliches« verleihen.

Wenn auch nach geläufiger Lesart nur eingeschränkt von einer Handlung gesprochen werden kann, so sollen doch kurz ihre Eckpfeiler skizziert werden.¹² Die Untermieterin, Marta, wird als Kind in Wohnungen polnischer Familien vor den Nazis versteckt. Ihr Vater und einige ihre Verwandten werden in Majdanek ermordet. Andere Familienangehörige überleben im Ausland. Die Erzählerin, Maria, ist die Tochter einer der polnischen Familien, in deren Wohnungen Marta versteckt wird. Für das Schicksal von Marias Vater, Major Krall, der als fiktiv gekennzeichnet ist, werden verschiedene Varianten präsentiert. Er stirbt im Krieg, wird von den Deutschen gefangen genommen, von der Roten Armee befreit oder im Nachkriegspolen von den kommunistischen Machthabern verfolgt. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist Marta in einem jüdischen Waisenhaus untergebracht. In dieser Zeit, aber auch während der späteren Jahre, halten Marta und Maria einen engen Kontakt zueinander aufrecht.

Es handelt sich bei Marta und Maria aber nicht um zwei strikt voneinander getrennte Figuren, sondern um »die Aufspaltung der Erzählinstanz in ein polnisches Ich (Magda) [sic!, d. i. Maria], ein nur in der wörtlichen Rede vorhandenes jüdisches Du (Marta) und ein der unpersönlichen Narration vorbehaltenes »sie«.¹³ Zum Zweck der Autofiktion, schreibt Düwell, werden

durch diese Aufspaltung autobiographische Konventionen insofern invertiert, als zwischen der Erzählerin Maria – Tochter des Major Krall – und der Autorin durch den gleichen Familiennamen eine Verbindung hergestellt wird, die das Kriterium der formalen Definition von Autobiographie erfüllt, die Lebensgeschichte dieser Figur aber als Erfindung markiert ist. Dem in der zweiten oder dritten Person adressierten

und beschriebenen Gegenüber Marias – der Untermieterin Marta – werden hingegen autobiographische Daten der Autorin zugeschrieben.¹⁴

Von ›Doppelidentität‹, ›Aufspaltung‹, ›Verdoppelung‹ und ›Selbstverdoppelung‹ ist in der Literaturwissenschaft die Rede. In der Rezension mit dem poetischen Titel *Dialektik der Zensur. Das verlorene Ich der Hanna Krall*, weist Jakob Hessing darauf hin, dass Krall von Anfang an der Leserschaft klar macht, »daß sie sich ihre polnische Vergangenheit nur ›ausdenkt. [...] Sie muß diese Maßnahme ergreifen«, führt Hessing anspielend an die im Roman beschriebenen Szenen fort, sie »kann sich ihrer jüdischen Identität nicht ohne den polnischen Schutz nähern, steht unter dem Wiederholungszwang: Wie sich das Kind einst nicht alleine auf die Straße wagen durfte, so kann sie sich noch immer nicht ohne polnische Begleitung bewegen«. ¹⁵ Die psychologischen Deutungen des Romans behelfen sich mit Begriffen wie »psychological wounds« und »transgression«¹⁶ oder »narrative-Therapy«¹⁷ und »zwanghaft[er] acting out des Traumas«. ¹⁸ Wenn sie auch nicht gänzlich falsch sind, so greifen die unter den florierenden *Memory* und *Trauma Studies* kursierenden Interpretationen doch zu kurz. Am Ende des Romans weist die Protagonistin auch selbst darauf hin, dass das Therapieren dieser Wunden, wenn es auch verlockend sei, nicht herbeigewünscht werden könne.

II.

Die Untermieterin ist Hanna Kralls erster und einziger Roman. International bekannt wurde die Autorin aber bereits 1977 durch die Veröffentlichung ihres Buches zum Aufstand im Warschauer Ghetto. Auf Deutsch erschien es in der Bundesrepublik unter dem Titel *Schneller als der liebe Gott* und parallel in der DDR unter dem Titel *Dem Herrgott zuvorkommen*, bevor es infolge der Zensur ihrer Schriften in Polen auch in Ostdeutschland zensiert wurde. Im Zentrum steht Marek Edelman. Die von ihm, dem einzigen überlebenden Kommandeur des Aufstandes im Warschauer Ghetto, entworfenen Kategorien, allen voran seine Unterscheidung zwischen »hell« und »dunkel«, übertrug Krall auf ihren Roman *Die Untermieterin*, wo die Unterscheidung gar den ethischen Kern des Werks bildet.

Die Unterscheidung zwischen »hell« und »dunkel« ist eine Weltsicht, zu der Edelman zunächst gelangte, als er aufgrund seiner Funktion als Kommandeur die Aufgabe hatte, Kontakt zu den polnischen Parteien im Untergrund aufzunehmen, dabei das Warschauer Ghetto verließ und sich in den sogenannten »arischen« Teil der Stadt begab:

Zu der Begegnung mit den Parteivertretern fuhr er mit der Straßenbahn, zum ersten Mal nach dem Verlassen des Ghettos fuhr er mit der Straßenbahn, und etwas Schreckliches ging in ihm vor. Er wünschte, ohne Gesicht zu sein. Aber nicht etwa, weil jemand auf ihn aufmerksam werden und ihn verraten könnte, sondern weil er spürte, daß er ein abschreckendes, ein schwarzes Gesicht hatte. Ein Gesicht von dem Plakat JUDEN – LÄUSE – FLECKTYPHUS. Alle stehen um ihn herum und haben helle Gesichter. Sie sind schön und ruhig, sie können ruhig sein, weil sie um ihr Hellssein und ihre Schönheit wissen.¹⁹

In Edelmanns Weltverständnis sind die »Hellen« durch ihren erhabenen Tod beschrieben, den Tod mit der Waffe. Die anderen werden dagegen mit einem erbärmlichen, passiv hingenommenen Tod assoziiert. Zu der ersten Kategorie gehöre Krystyna Kraheńska, Partisanin der Armia Krajowa, die einen Heldentod starb. Zur zweiten Kategorie gehören hingegen die an Nahrungsmangel und Krankheiten krepierenden Juden des Warschauer Ghettos. Unter diesen sei besonders die durch Hunger in den Wahnsinn getriebene Rywka Urman zu nennen, die für den einzigen Fall von Kannibalismus im Ghetto bekannt ist. Krystyna Kraheńska und Rywka Urman stellen entgegengesetzte Pole dar, auf die Krall in *Die Untermieterin* zurückkommt und die sie als eine Matrize aufgreift, auf der sie »hell« und »dunkel« kartographiert. »Was für ein schönes Leben und was für ein schöner Tod«, so Krall, die Edelmann in *Schneller als der liebe Gott* wiedergibt, »Ein wirklich ästhetischer Tod. Nur so sollte man sterben. Doch so leben und sterben die schönen und hellen Menschen. Die schwarzen und häßlichen leben und sterben nicht so eindrucksvoll, sondern in Furcht und Dunkelheit.«²⁰ Edelmann scheint seine entworfene Zweiteilung selbst zutiefst zu verabscheuen. Sarkastisch berichtet er von einer Begegnung mit einem amerikanischen Professor:

Der amerikanische Professor war einmal am französischen Strand gelandet, 400 oder 500 m unter mörderischem Beschuß gelaufen, ohne sich zu ducken oder hinzufallen, er war verwundet worden. Jetzt aber meint er, wenn jemand über einen solchen Strand gelaufen ist, kann er später sagen, der Mensch muß laufen oder der Mensch muß schießen oder ihr geht wie die Lämmer in den Tod.²¹

Dass Edelmann sich nicht davor scheute, zwischen Tod und Tod, zwischen Sterben und Sterben zu unterscheiden, verwundert nicht. Auf dem Umschlagsplatz im Warschauer Ghetto sah er 400 000 Menschen passieren, aus denen er die aussuchte, die für den Widerstand unentbehrlich schienen und die er dann aus der Reihe herausholte. Eine Handlung, bei der er bestimmte Menschen zum Teil durch andere ersetzte und mitanschauen musste, wie die Ausgetauschten in

ihren sicheren Tod gingen. In dem Leben danach wurde Edelmann Herzchirurg und führte einen ständigen Kampf um die Rettung des Einzelnen – er setzte sich für den Versuch ein, schneller als der liebe Gott zu sein. In dem Gespräch mit seiner ZuhörerIn scheint es, als möchte er die Ghattobewohner rehabilitieren, als sträube sich in ihm etwas gegen die schicksalhafte Unterscheidung zwischen ihnen und ihm, als müsse er für sie historisch Partei ergreifen:

»Mein Kind«, sagt er zu mir. »Du mußt das endlich verstehen. Diese Menschen gingen ruhig und würdevoll. Es ist schrecklich, wenn man so ruhig in den Tod geht. Das ist wesentlich schwieriger als zu schießen. Es ist ja viel leichter, schießend zu sterben, es war für uns viel leichter zu sterben, als für einen Menschen, der auf den Waggon zugeht und dann in dem Waggon fährt und dann eine Grube für sich gräbt und sich dann nackt auszieht ... Verstehst du das jetzt?« fragt er.²²

Das Unterscheiden zwischen Tod und Tod schreibt Dan Diner »rührt an ein tief verwurzeltes, ein grundlegendes Gefühl der Ehrfurcht vor dem Tode, nämlich das Empfinden von Pietät.«²³ Dennoch seien wir fortwährend angehalten, »der uns geschenkten Urteilskraft wegen Unterscheidungen zu treffen. Den uns dabei auferlegten Konflikt zwischen Pietät und Reflexivität auszuhalten, ist ein Preis der Humanität.«²⁴ Um Urteilskraft in genau diesem Sinne handelt es sich bei Kralls Roman *Die Untermieterin*. Dort überprüft sie die von Edelmann in *Schneller als der liebe Gott* entworfenen Kategorien und versucht, die durch sie aufgeworfenen ethischen Dilemmata zu literarisieren. Der Auftakt hierzu ist gleich im ersten Kapitel zu finden, in dem die Geschichte von Oskar Staemmler, »eine großartigell, nicht wunderschöne Geschichte«,²⁵ wie es ironisierend heißt, geschildert wird. Der Großvater Oskar Staemmler, Justitiar der Jagiellonen-Universität in Krakau, begibt sich

als Anwalt der Universitätsprofessoren mit diesen zusammen in den Raum Nummer 55, wohin die Gestapo sie beordert hatte, die Professoren schickt man nach Sachsenhausen und den Großvater mit; die Familie Staemmler schlägt Krach, der unangenehme Irrtum klärt sich auf, man bittet den Großvater Oskar höflichst um Entschuldigung, woraufhin – passen Sie gut auf! – woraufhin der Großvater sagt, aber meine Herren, ich danke Ihnen höflichst, das muß ein Mißverständnis sein, ich bin nämlich Pole und bleibe bei den anderen. Und Oskar Staemmler, in dessen Familie immer nur deutsch gesprochen wurde, bleibt aus eigener Wahl in Sachsenhausen, von wo er nach Auschwitz geschickt wird, und kehrt nach dem Krieg als Pole, eben als Sztemler, zurück l...l. (9)

Der unüberhörbare und unpassend ironische Ton bleibt zunächst unverständlich, steht er doch diametral zu der würdigen Tat Oskar Staemmlers. Doch wird dieser Ton sich im Laufe des Textes als reflexartiger Vorbehalt gegen Vorstellungen von einer vermeintlich freien Wahl erweisen. Schließlich steckt in der Geschichte von Oskar Staemmler eine implizite Annahme von Freiwilligkeit, die sich einer Weltsicht entgegenstellt, die auf der Schicksalhaftigkeit der Kategorien von »hell« und »dunkel« aufbaut. Schließlich ist das »dunkle« Dasein, ehe es zu einer Abstraktion wird, eine konkrete Gegebenheit wie etwa eine Augenpigmentierung. Diese Tatsache gilt zum Beispiel auch für die Augen des Chassids, der meint, sich den Bart abrasieren zu müssen, um aus dem Ghetto zu entfliehen. Doch »[d]ie Flucht wird ihm so und so nicht gelingen, denn wer um Himmels willen könnte es wagen, einen Menschen mit solchen Augen bei sich aufzunehmen, mit den Augen eines Chassids, der zum ersten Mal in seinem Leben seinen Bart abgeschnitten hat!« (19) »[D]ie Augen waren das Schlimmste«, rekapituliert die Erzählerin auch die Versuche ihrer Mutter, die Herkunft der Untermieterin zu kaschieren, um sie und das eigene Kind auf einen Spaziergang mitnehmen zu können: »Wir banden dir das Kopftuch tief in die Stirn, stellten den Mantelkragen hoch, aber das reichte nicht, da waren noch die Augen.« (26).

Wie tief die Gräben sind, wie tief das Missverständnis ist, zeigt sich, als die Erzählerin zu einem Vergleich greift. Sie erinnert sich an Katoblepas, ein Tier mittlerer Größe aus einer Erzählung von Plinius, die wiederum Jorge Luis Borges erwähnt: »Sein Haupt war so schwer, daß er es nicht tragen konnte und es auf seinem langen, dünnen Hals um den Leib schlingen mußte. Dabei war es nur gut, daß er sein Haupt nicht oben halten konnte, denn seine Augen hatten eine schreckliche Eigenschaft: wer sie sah, fiel tot um« (28). »Das ist doch eine verblüffende Analogie, nicht wahr?«, begeistert sich die Erzählerin gegenüber der verstummten Untermieterin: »Die Augen des Katoblepas wurden anderen zum Verhängnis, deine Augen hätten dir selbst zum Verhängnis werden können« (29). An dieser Stelle wendet sich die Ironie zur Selbstironie und verschafft für den Bruchteil einer Sekunde einen Einblick in die poetische Struktur des Romans, den Selbstzweifel an »dieser vereinfachenden Unterscheidung« (37) der zugrundeliegenden Weltsicht. Am Gesicht der verstummten Untermieterin entrüstet sich die Erzählerin: »- Was guckst du so dumm? Ich habe dir eine eindrucksvolle Geschichte erzählt, voller fremder Namen und schöner Worte. Ich finde, wir könnten ab und an das Niveau dieser Erzählung durch ein paar literarische Analogien heben, das würde ein gutes Licht auf uns beide werfen, da gibt es nichts zu lachen, benimm dich nicht so ungehobelt« (29).

III.

Nichts verrät das Missverständnis stärker als die falsche Analogie. Und nichts verrät die Kluft zwischen den »Hellen« und den »Dunklen« mehr als die mangelnde Empathie. Es sind die konkurrierenden Erinnerungen und die gegenläufigen Gedächtnisse, die im Roman durch eine Collage von autobiographischen Verweisen und erdichteten Figuren gegeneinander ausgespielt werden. Stellvertretend für Polen steht der als fiktiv gekennzeichnete Vater der Erzählerin, Major Krall. Sein Tod im Krieg oder seine in einem anderen Szenario geschilderte politische Verfolgung verkörpern das Los Polens. Sein exakt dokumentiertes Schicksal, das durch Zeugenaussagen und Dokumente belegt ist, die aufgrund der Unzuverlässigkeit seiner Weggefährten und Verwandten aber widersprüchlich bleiben, stellt dennoch, versinnbildlicht durch seine Person, ein nationales Martyrologium dar. »Ich weiß nicht genau«, so die Erzählerin, »wie ich das alles unter einen Hut kriegen soll, den Tod in den Armen des Briefschreibers, die Gefangenschaft und jetzt noch die Ohrfeige in Gegenwart der Ehefrau, aber was soll's« (13 f.). Die Unglaubwürdigkeit des Erzählten wird durch das Zugeständnis verstärkt, dass auch andere scheinbar autobiographische Elemente, die die Erzählerin anführt, von einem rein historischen Standpunkt aus gesehen, nicht stimmen könnten – und dennoch meint sie, »was soll's«.

»Tatsache ist, daß ein deutscher Offizier meinen Vater vor den Augen meiner stolzen Mutter geohrfeigt hat, und das soll ein für alle Mal das allerschlimmste Kriegserlebnis meiner Familie bleiben« (14). So meint die Erzählerin in einer der vielen Varianten des von ihr erfundenen Lebenslaufs für ihren Vater. Doch dieses »besonders Schmerzliche«, »diesell größtel Schande« (ebd.) ihrer Kindheit läßt sich nicht vermitteln:

Idla fängt die andere an zu lachen wie eine Verrückte – ist das alles?!, sie kriegt sich nicht mehr ein, – und keinen Gewehrkolben auf den Kopf, als er zu schwach war, um weiterzugehen? keinen Absatz ins Gesicht, als er fiel? I...! Ja und – nein, sag ich, ohne zu verstehen, was die andere meint, mehr war nicht – und endlich setzt die andere ein schuld bewusstes Lächeln auf, ja sicher, daß muß schrecklich gewesen sein, ein geohrfeigter Offizier, sie sagt das mit schon ruhiger Stimme, und die beiden können sich nun wieder wie zwei ganz normale Frauen weiter über die Greuel des Krieges unterhalten. (Ebd.)

Insofern es sich bei den beiden um die Aufspaltung einer Figur handelt, bilden die Erzählerin und die Untermieterin ihr jeweiliges Gegenüber. So dürfte der Vater der Erzählerin, Major Krall, der Logik der Genealogie entsprechend, in dem Vater der Untermieterin sein Gegenüber finden. Doch gibt es von dem

Vater der Untermieterin, anders als bei den unterschiedlich imaginierten Lebensläufen von Major Krall, kein letztes Wort, das als solches dokumentiert ist. »Mein Vater«, an dieser Stelle im Roman in der ersten Person formuliert, obgleich die Sprecherin nicht die Erzählerin ist, »hat sie [die letzten Wortel der Decke des Gebäudes anvertraut, das sich gleich neben dem Eingang befindet ... es ist eine kleine Baracke mit der Nummer ›41‹ rechts hinter dem Tor. Die Wände dort sind bläulichgrau mit dunklen Wasserflecken, auf der Decke sieht man hier und da flache Rillen, als ob der Verputz uneben wäre« (15). Unbeirrt wird in der ersten Person weiter ausgeführt:

Anfangs dachte ich, der Verputz sei im Lauf der Zeit abgebröckelt, doch eines Tages erfuhr ich, das käme von den Händen. Die Fremdenführerin erzählte einer Reisegruppe, daß die Menschen, wenn das Gas reingelassen wurde und sie zu ersticken begannen, im Versuch, sich zu befreien, an der Decke gekratzt hätten, deshalb diese Rillen. Vielleicht stammt eine von ihnen sogar von den Händen meines Vaters. Warum sollte es nicht eine Spur gerade seiner Hände geben? (Ebd.)

Wenn auch der in Majdanek ermordete Vater das scheinbar passende Gegenüber von Major Krall wäre und die beiden zugleich die Unterscheidung von »hell« und »dunkel«, von einem »schönen« und einem »hässlichen« Tod auf die Spitze zu treiben scheinen, wird in *Die Untermieterin* von dieser Konstellation Abstand genommen. Anstatt dem erdichteten Major den leiblichen Vater der Autorin gegenüberzustellen, wird für ihn, ebenfalls als imaginiert markiert, ein anderes Gegenüber entworfen. »Ich möchte es endlich deutlich sagen«. Wie die Erzählerin ankündigt: »Ich, die Tochter eines Majors, bin die helle Variante des Schicksals meiner Untermieterin. (Oder umgekehrt, die Untermieterin ist die schwarze Variante meines Schicksals.) Major Krall wiederum ist die Variante des Hellseins von Bernard Rajnicz« (34). Der aus Lwow stammende Reinisch, kommunistisch als Rajnicz getauft, ist die Verkörperung eines jüdischen Daseins im Nachkriegspolen und entspricht im Roman der »dunklen« Variante von Major Krall. Nachdem er mit der Roten Armee im Jahr 1944 auf das westliche Ufer des Bugs marschiert ist, steigt Rajnicz zu einem polnischen Offizier ohne Rang auf und wird kurz danach zum Chef der politischen Führung der Polnischen Armee in Westpommern befördert, bevor er anschließend in das politische Machtzentrum nach Warschau gelangt. Damit werden verschiedene Szenarien aufgeworfen, in denen sich die beiden fiktiven Figuren hätten begegnen können: so etwa der polnische Patriot Major Krall als befreiter Kriegsgefangener, der sich 1944 in der Gegend von Lublin aufhält, und Bernard Rajnicz als Offizier der Roten Armee. Oder: etwas später, als der ehemalige polnische Offizier Major Krall 1947 im kommunistischen Polen wieder interniert wird und der zur

kommunistisch-politischen Nomenklatura gehörende Rajnicz ungewollt sein Peiniger ist.

Die Tragik Rajniczs, der als Figur eine karikierte Inkarnation der polnischen Imagination der sogenannten »Żydokomuna« ist, liegt darin, dass er in der Weltsicht des Erzählens nur widerwillig »dunkel« wird. »Bernard R. mußte Kommunist werden, das war unausweichlich« (35). Auf den Kommunismus ist er gekommen, um dem Schicksal seines Milieus zu entfliehen. Im Alter von 15 Jahren liest er in einer Broschüre eine Zusammenfassung von Karl Marx, und alles erscheint ihm »wunderbar und mathematisch stimmig« (36):

Als er sechzehn Jahre alt war, ging er deshalb mit dieser Broschüre in die jüdische Barackensiedlung in Lemberg und informierte seine Bekannten, eine bucklige Schneiderin und einen arbeitslosen Bäcker, die nichts zu essen hatten und kaum Polnisch sprachen, daß sie in einem großartigen Verhältnis zu einer gewissen Idee stünden, welche bald in der ganzen Welt triumphieren würde. (Ebd.)

Rajnicz, der wehrhafte Jude, der dem »dunklen« Schicksal zu entfliehen wünscht und es beinahe schafft, weil ihm das Los seiner Glaubensgenossen erspart bleibt, wird jedoch nicht zu einem »Hellen« qualifiziert. Zu sehr ist er in den stalinistischen Terrorapparat verwickelt. In dem schlechten Gewissen, das ihm im Roman zugeschrieben wird, taucht Edelmanns Arithmetik von Leben und Tod erneut auf. Denn ganz ohne Selbstzweifel kann B. Rajnicz die ihm durch die Machthaber auferlegten Aufgaben nicht erfüllen. Ein Besuch in Majdanek, ein Tag bevor Rajnicz mit dem IV. Panzerregiment in Lublin einmarschiert und nachdem Major Krall zusammen mit 40 Kameraden, von Rajnicz zwar nicht beabsichtigt, aber dennoch von ihm mitverschuldet, in den Tod geschickt wird, erledigt den Rest.

Als er das Lager wieder verließ, dachte Bernard R. über vieles, was ihm im Leben widerfahren war, anders. Er wußte zum Beispiel, daß das Verschwinden von vierzig unschuldigen Menschen schrecklich ist, aber er wußte auch, daß an diesem Ort vierhunderttausend unschuldige Menschen umgekommen waren. Was sind schon vierzig gegenüber vierhunderttausend ... – Es ist ja noch Krieg, dachte Bernard R. Das sind doch alles noch die Kosten dieses furchtbaren Krieges. Und die vierzig Menschen, die er nicht mehr für den Kommunismus hat gewinnen können, verschwammen ihm in eins mit der Asche, die er gerade eben berührt hatte. (41)

Später, als Rajnicz infolge der antisemitischen Kampagne von 1968 selbst zum Opfer des Machtapparats wird, weil er unbedacht von sich behauptet, die Wahrheit im Sinne der »objektive[n] Wahrheit« (74) bedient zu haben, schei-

nen ihn Zweifel zu plagen, ob seine Wahl wohl richtig war. Dabei versucht die Erzählerin, sein Gewissen zu beruhigen. Sie redet ihm ein, »du hast keinen Fehler begangen. Wer sonst hätte der buckligen Schneiderin aus dem jüdischen Barackenviertel den Weg zur Weltelite weisen können?« (66) Rajnicz selbst wird nur in der indirekten Rede wiedergegeben: »Im übrigen weiß er ja selbst, daß er keinen Fehler begangen hat, denn wenn der Kommunismus nicht gewesen wäre, wäre er nicht mit seinen Genossen nach Osten geflohen und wäre dann in Lemberg vergast worden. Wenn der Kommunismus nicht gewesen wäre, gäbe es ihn überhaupt nicht« (66 f.).

IV.

Die Unterscheidung von »hell« und »dunkel«, von »Hellen« und »Dunklen« teilt die Welt entlang der Art des Sterbens. Dem hässlichen Tod ist die Untermieterin, versteckt in der Wohnung der Kralls, entkommen. »Die große, dunkle Wohnung der Kralls war eine der vielen Wohnungen im Leben« (30) der Untermieterin. So wird erzählt, »daß die Wohnungen sich alle erstaunlich glichen. Immer das gleiche Arbeitszimmer des abwesenden Hausherrn, den man nur von Vergrößerungsphotos kannte l..l. Dann das Zimmer des Sohnes, der nie zu Hause übernachtete, ein Klavier im Wohnzimmer, ein Opa, der stundenlang Tabak in Zigarettenhülsen stopfte und eine alte, treue Haushälterin« (ebd.). Hier darf die Untermieterin tagsüber unter dem Fensterrand, um von der Straße unbeobachtet zu bleiben, und manchmal in der Dienstkammer, um vor erwarteten und unerwarteten Besuchern versteckt zu sein, an dem Leben der »Hellen« partizipieren. Ihre Gastgeberinnen ähneln sich, sie verlieren »jedoch nie ihren vornehmen Stolz« (13). Ironisch wird berichtet, wie sich Frau Krall stets um ein »gepflegtes Aussehen« kümmerte, »weshalb sie jeden Abend ihre einzige weiße Bluse wäscht und sie jeden Morgen in aller Frühe bügelt« (ebd.). Die Ironie rüttelt aber nicht daran, dass sich die Untermieterin den Gastgeberinnen zu ewigem Dank verpflichtet fühlt. »Wenn sie sterben, gibt sie Todesanzeigen auf, in denen immer das Wort ›Dankbarkeit‹ vorkommt« (31).

Die Geschichte endet allerdings längst nicht damit, dem »hässlichen« Tod bloß entkommen zu sein. Eigentlich setzt ihre Moral erst in dem Moment ein, als die Bedrohung durch den »hässlichen« Tod aufgehoben ist. Während die ethischen Dilemmata in *Schneller als der liebe Gott* die Jahre der Vernichtung berühren, stellen sie sich für die Untermieterin erst in der Zeit danach ein. In dem Moment, in dem sie von dem gleichen Tod bedroht ist wie alle anderen, erhält für sie die Trennung von »hell« und »dunkel« erstmals Deutungskraft.

In einer der bewegendsten Stellen des Romans, am Rande der Ereignisse des polnischen Aufstands von 1944, beschließt die emotional erregte, beinah euphorische Untermieterin, zum ersten Mal ungetarnt und nur von der Erzählerin begleitet auf der Straße spazieren zu gehen. »- Es wird wieder geschossen« (78), versucht die Erzählerin sie abzuhalten.

- Ach ja, stimmte die Untermieterin zu und in ihrem Gesicht konnte ich deutliche Zeichen von Zufriedenheit beobachten. - Es wird geschossen. Laß uns gehen. Sie nahm meine Hand und zog mich in den Hof des Nachbarhauses. - Es wird geschossen, wiederholte sie. Auf alle ... [...]. - Es ist warm, nicht wahr?, wiederholte die Untermieterin, deren Redefluß nicht aufhörte. Und es ist schrecklich. Es ist für alle schrecklich, nicht wahr?, vergewisserte sie sich fröhlich. Auf alle wird geschossen. (Ebd.)

Was bedeutet das Überleben in dem Interieur der anderen? - Eigentlich nicht viel. In dem jüdischen Waisenhaus, in dem die Untermieterin nach dem Krieg untergebracht ist und unter einer Handvoll geretteter Kinder lebt, zählt ihre Geschichte verglichen mit den erschütternden Geschichten der anderen Überlebenden in der Leidenshierarchie wenig. An diesem seltsamen Ort ist sie von sich aus keine exzeptionelle Erscheinung. Erkenntnisse hierüber will die Erzählerin mit Hilfe der Viktimologie, einer »interdisziplinären Wissenschaft«, die »über Opfer von Verbrechen die Welt unter dem Gesichtspunkt von Unrecht, Leiden und Erniedrigung untersucht« (131), gewinnen. In ihrer Dissertation mit dem Thema »Psychologische Aspekte in der Viktimologie und Möglichkeiten der Behandlung. Eine Fallstudie« (134) geht sie beispielsweise der Frage nach, »ob der Mensch zum Schwarzsein verurteilt ist« (132)? Oder: »- Sind die Grenzen [zwischen »Helligkeit« und »Dunkelheit«] fließend? - Sind die Rollen austauschbar? [...] - Gibt es Menschen, die für das Schwarzsein besonders anfällig sind?« (133) Und nicht zuletzt fragt sie sich, ob es zum Opfersein wohl eine bestimmte Disposition gibt. Aber auch jenseits der internen Leidenshierarchie unter den Opfern gewinnt die Untermieterin durch ihr Überleben in einer Wohnung der anderen eine außergewöhnliche Perspektive. Dieser durchaus intime Blick verrät sich durch die forsche Art, mit der im Roman Ironie eingesetzt wird und die weder vor dem polnischen noch vor dem jüdischen Schicksal Halt macht. Die Aufspaltung der Erzählinstanz in Maria und Marta ermöglicht es den Lesern, zwischen den jeweiligen Blickwinkeln zu changieren und sie gegeneinander auszuspielen. Beobachtet und beobachtend ist *Die Untermieterin* eine Fallstudie über Empathie, die ständig auf eine harte Probe gestellt ist, da die Missverständnisse zwischen beiden Erzählinstanzen nicht aus Unwissenheit und Distanz resultieren, sondern gerade durch die besondere Nähe und Intimität bedingt sind.

Kehren wir zum Schluss zum autobiographischen Stoff des Romans zurück. Insofern er auftaucht und sich aufzwingt, wird er von der Autorin Hanna Krall eher widerwillig angetastet. Es ist zwar unvermeidlich, sich ihm anzunähern, aber dennoch soll dies, soweit es geht, hinausgezögert werden. »Nein«, wird der Erzählerin in den Mund gelegt, »um die Wohnung kommen wir nicht herum, es muß schließlich zu einer Begegnung zwischen mir, der Tochter des Majors, und der anderen kommen. Je schneller wir diese unerfreuliche Szene hinter uns bringen, desto besser« (25). Auch um den Schrank kommt man nicht herum: »Ein sehr praktischer Schrank«, von dem ein Teil der Rückwand herausgenommen worden war, damit sich die Untermieterin beim Auftauchen von Fremden »hinter den Kleidern auf die andere Seite zwängen« (140) kann. Gezwungen in der ersten Person zu sprechen, unternimmt die Untermieterin den Versuch, ein einschneidendes Erlebnis aufzuarbeiten. Überrascht von einem unerwarteten Besucher in der leeren Wohnung steht die Untermieterin auf, geht schnell zum Schrank und öffnet dessen Tür, während der Mann ihr dabei zuschaut. »Alus Wut und Scham«, nicht aus Furcht, »wie dieser Mann irrtümlich meint« (146), bricht sie in Tränen aus. Doch an dem Sinn einer kurierenden Therapie werden grundsätzliche Zweifel gehegt. Kategorisch wird behauptet: »von dem Schwarzsein kannst du dich befreien, aber das Hellsein ist unheilbar« (149).

Ein Schrank wird von Hanna Krall in ihrem einzigen autobiographischen Zeugnis *Spiel für mein Leben* zwar erwähnt; aber selbst wenn er an sich der gleiche sein mag, so wandelt er sich in *Die Untermieterin* doch in ein Abstraktum und mit ihm auch das Leben der Untermieterin, das beschrieben wird, weil es ganz im Sinne seiner Autorin längst etwas »Überpersönliches« enthält.

Anmerkungen

- 1 Hanna Krall, *Die aus Hamburg*, in: dies., *Tanz auf Fremder Hochzeit*, aus dem Polnischen von Hubert Schumann, Frankfurt/Main 1994, 8.
- 2 Vgl. Alicc-Catherine Carls, *Forty-Four Years of Libella*, in: *The Polish Review*, 36(1991)3, 339-344.
- 3 Vgl. Todd P. Armstrong, »Training for Brightness« in *Hanna Krall's Sublokatorka. Polish and Jewish Identities in Post-War Poland*, in: David M. Bethea (Hg.), *American Contributions to the 14th International Congress of Slavists. Ohrid, September 2008*, Bd. 2: *Literature*, Bloomington/Indiana 2008, 25-39, hier 25 f.
- 4 Vgl. Andrew Świdlicki, *Mechanism of Repression in Poland During Martial Law*, in: *The Polish Review*, 2(1984)1/2, 97-126; Alexander Remmer, *A Note on Post-Publication Censorship in Poland 1980-1987*, in: *Soviet Studies*, 41(1989)3, 415-425, hier 415 und 423.
- 5 Vgl. Susanne Düwell, »Fiktion aus dem Wirklichen«, *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld 2004, 162; Barbara Breysach, *Schauplatz*

- und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur, Göttingen 2005, 380.
- 6 Vgl. Armstrong, »Training for Brightness« in Hanna Krall's Sublokatorka, 26.
 - 7 Düwell, »Fiktion aus dem Wirklichen«, 162.
 - 8 Katarzyna Janowska, Witold Bereś, *Hanna Krall dowiadujemy się świata*, in: *Tygodnik Powszechny. Katolickie Pismo Społeczno-Kulturalne*; <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/03/janow.html> letzter Zugriff 24.1.2019].
 - 9 Hanna Krall, Verena Auffermann, *Ich bin nur eine. Wie Hanna Krall jüdische Biografien aufspürt und rettet*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.11.1999.
 - 10 Hanna Krall, Katarzyna Bielas, *Dramaturgie der Gefühle. Hanna Krall im Gespräch mit Katarzyna Bielas*, in: Elżbieta Kalinowska-Styczeń (Hg.), *Hanna Krall*, Krakau 2000, 12–28, hier 13.
 - 11 Krall, Bielas, *Dramaturgie der Gefühle*, 19.
 - 12 Düwell, »Fiktion aus dem Wirklichen«, 167.
 - 13 Breysach, *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen*, 380.
 - 14 Düwell, »Fiktion aus dem Wirklichen«, 164.
 - 15 Jakob Hessing, *Dialektik der Zensur. Das verlorene Ich der Hanna Krall*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 47(1993)6, 524–529, hier 526 f.
 - 16 Justyna Kowalska-Leder, *Their Childhood and the Holocaust. A Child's Perspective in Polish Documentary and Autobiographical Literature*, Frankfurt/Main 2015, 202.
 - 17 Armstrong, »Training for Brightness« in Hanna Krall's Sublokatorka, 26.
 - 18 Magdalena Marszałek, *Anamnesen. Explorationen des Gedächtnisses in der gegenwärtigen polnischen Literatur und Kunst (eine intermediale Perspektive)*, in: dies., Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin 2010, 161–179, hier 165.
 - 19 Hanna Krall, *Schneller als der liebe Gott*, mit einem Vorwort von Willy Brandt, aus dem Polnischen von Klaus Staemmler, Frankfurt/Main 1980, 26.
 - 20 Ebd., 27.
 - 21 Ebd., 51 f.
 - 22 Ebd., 52.
 - 23 Dan Diner, *Dresden '45 - Tod ist nicht gleich Tod*, in: *Welt online*; <https://www.welt.de/kultur/article195521/Dresden-45-Tod-ist-nicht-gleich-Tod.html>, 04.2.2006 [gekürzte Version einer Rede, gehalten am 27.1.2006 im Sächsischen Landtag zu Dresden; letzter Zugriff 24.1.2019].
 - 24 Ebd.
 - 25 Hanna Krall, *Die Untermieterin*, aus dem Polnischen von Anna Leszczynska, Frankfurt/Main 1986, 10; im Folgenden nachgewiesen durch Seitenzahl in Klammern direkt im Fließtext.

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

Almog, Yael, Dr. – Durham University, German Studies, Elvet Riverside, New Elvet, UK-Durham, DH1 3JT
Banki, Luisa, Dr. – Bergische Universität Wuppertal, Allg. Literaturwissenschaft/Germanistik, Gaußstr. 20, D-42119 Wuppertal
Chraplak, Marc, Dr. – Sooknyung Women's University, Dept. of German Language & Culture, Cheongpa-Ro 47-gil 100, Yongsan-Gu, Seoul, 04310, Republik Korea
Clemens, Manuel, Dr. – Quäckerstr. 12, D-79102 Freiburg
Eichhorn, Kristin, Dr. – Universität Paderborn, Inst. für Germanistik und Vgl. Literaturwissenschaft, Warburger Str. 100, D-33098 Paderborn
Gronau, Magdalena, Dr. Dr. – Humboldt-Universität zu Berlin, Inst. für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin
Kaufmann, Ulrich, PD Dr. – Rotdornweg 6, D-07751 Jena-Cospeda
Lübcke, Sebastian, Dr. – Hofhausstr. 25, D-60389 Frankfurt/Main
Mehring, Reinhard, Prof. Dr. – Rheinallee 122, D-40545 Düsseldorf
Naguschewski, Dirk, Dr. – Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin
Paulsen, Adam, Prof. Dr. – Syddansk Universitet, Inst. für Kulturwissenschaften, Abt. Komparatistik/Vgl. Literaturwissenschaft, Campusvej 55, DK-5230 Odense M
Petereit, Elisabeth – 5 Square Arago, F-75013 Paris
Picht, Barbara, Dr. – Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin
Schnickmann, Alexander – Reichsstr. 101, D-14052 Berlin
Shin, Jiyoung, Prof. Dr. – Korea University, Dept. of German Language & Literature, 145, Anam-Ro, Seongbuk-Gu, Seoul 02842, Republik Korea
Weiss, Yfaat, Prof. Dr. – Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur – Simon Dubnow (DI), Goldschmidtstr. 28, D-04103 Leipzig

Redaktionsschluss: 16. Dezember 2019

Weimarer Beiträge 66(2020)1

Alexander Schnickmann

Unter einem anderen Mond

Carlo Ginzburg und die Hermeneutik der Risse¹

There's a bad moon on the rise
Creedence Clearwater Revival

»Die Tradition der Unterdrückten«, schreibt Walter Benjamin in seiner achten These *Über den Begriff der Geschichte*, »belehrt uns darüber, daß der »Ausnahmestand«, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht.«² Die nachstehenden Bemerkungen sind der Versuch, einen solchen Begriff zu entdecken. Weil sie um ein Problem der Hermeneutik kreisen, teilen sie in gewisser Weise die unangenehme, aber notwendige Eigenschaft der Hermeneutik, immer anzusetzen, nie aber anzukommen. Die Gefallenen haben ihr Vorrecht auf die Wahrheit verloren. Ich unternehme Streifzüge, keine Vermessungen der Welt unter dem Mond.

Zwei Sätze einer nächtlichen Geschichte

In der Einleitung zu Carlo Ginzburgs 1989 veröffentlichter *Storia notturna* gibt es eine Stelle, die sich der Aufmerksamkeit ihrer Leser bislang entzogen zu haben scheint.³ Genaugenommen sind es nur zwei beiläufige Sätze. Mir ist nicht bekannt, dass Ginzburg selbst noch einmal auf diese Stelle zu sprechen gekommen wäre oder jemand anders sie zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht hätte. Im Verlauf seines Buches bleibt sie allenfalls programmatisch, nie aber explizit präsent. Ich beginne mit einem beiläufigen Kommentar zu dieser beiläufigen Stelle.

Ginzburgs Sätze finden sich im letzten Drittel seiner Einleitung. Die *Storia notturna* stellt in jeder Hinsicht eine Fortführung und Vertiefung seines etwa zwanzig Jahre zuvor veröffentlichten Buches *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, der Untersuchung einiger Inquisitionsprozesse im norditalienischen Friaul dar. Zwischen den Zeilen der Befragungsprotokolle entdeckte Ginzburg dabei die Spuren einer »dunklen, zählebigen Tradition«,⁴ ein sonderbares Ritual, das überall in der Gegend bekannt zu sein schien; ein verborgenes kulturelles System, das der hegemonialen Ideologie in entscheidenden

Stellen widersprach. Immer donnerstags, in den Quatemberwochen, kämpften friaulische Bauern im Traum gegen Hexer, Dämonen und den Teufel selbst. Ihre Körper blieben dabei regungslos, nur ihr Geist reiste zu den entlegenen Feldern und Wiesen, auf denen die Kämpfe stattfanden – zu Fuß oder auf verschiedenen magischen Tieren. Dabei waren die Bauern mit Fenchelzweigen, die Hexer mit Hirsezweigen bewaffnet. Der Ausgang des Kampfes bestimmte die Ernte des kommenden Jahres: Gewannen die Bauern, so konnte man in den Dörfern auf reichen Ertrag hoffen; verloren sie, drohten hingegen Dürre und Unwetter. Mit dieser Geschichte, die in zahlreichen Variationen über einen Zeitraum von mindestens hundert Jahren nachweisbar bleibt, konnten die Inquisitoren nur wenig anfangen. In ihren gewaltsamen Verhören suchten sie den Bauern ein Geständnis abzurufen, meistens ohne Erfolg. Die Befragten wehrten den Vorwurf der Hexerei mit erstaunlicher Hartnäckigkeit ab. Sie seien keine Hexer (*Stregone/ Streghe*), sondern »Wohlfahrende« (*Benandanti*), die nicht dem Teufel, sondern allein Christus dienen. Erst im Laufe einer über Jahrzehnte andauernden Diskursverschiebung gelang es der Inquisition, die *Benandanti* zu Hexern zu machen. Denn schließlich stimmten die Wohlfahrenden den Anklagen der Inquisitoren zu; sie mussten sich geirrt haben, sie waren doch bloß gewöhnliche Hexer. Ihre Spuren verlieren sich dort, wo die Fremdheit ihrer bäuerlichen Vorstellungswelt von der hegemonialen Kultur aufgehoben wird.

Etwas sehr Merkwürdiges war geschehen. Unter der Oberfläche einer durchaus christlichen Gesellschaft, die, ohne es zu wissen, im Begriff war, eine Epochenwelle zu überschreiten,⁵ war ein Geflecht fremdartiger Glaubens- und Wertevorstellungen aufgetaucht. Erst diese Fremdheit, die die Inquisitoren ratlos zurückließ, erlaubte es Ginzburg, einen Blick auf die rhizomatische Volkskultur der *Benandanti* zu werfen. Sie war die »Bruchstelle [...] die die herrschende Kultur von der unreflektierten, spontanen der *Benandanti* trennt.«⁶ Ein Riss hatte sich aufgetan – und in seiner Tiefe konnte man Geschichte erkennen. Über diesen Riss muss etwas später noch gesprochen werden. Zunächst ist erwähnenswert, dass Ginzburg mit seiner Suche nach dem friaulischen Rhizom nebenbei auch die *microstoria* begründete. Und dass die Ausläufer des Geflechts, das er entdeckt hatte, plötzlich überall in Europa sichtbar wurden. Da ist ein Werwolf in Livland, der regelmäßig mit seinen Kameraden in die Hölle hinabsteigt, um für die Fruchtbarkeit ihrer Felder zu streiten.⁷ Auf dem Balkan haben sich sogenannte *Kerstniki* mit allerhand Naturgottheiten verbündet, um jedes Jahr zur Johannismacht in den Kampf gegen die Hexen zu ziehen⁸ und im bayerischen Oberstdorf geht die Nachtschar des Viehtreibers Chonradt Stoeckhlin umher.⁹ Hier beginnt die *Storia notturna*.

In den Abschnitten 14 und 15 seiner Einleitung geht Ginzburg der Frage

nach, wie sich die verstreuten und mittlerweile globalen Analogien der Fruchtbarkeitskulte, die er entdeckt hatte, in einer Geschichte zusammenbringen ließen. Er wusste von ihrer Parallelität, konnte sie aber keinem gemeinsamen historischen Rahmen zuordnen. Eine Stelle bei Ludwig Wittgenstein kommt ihm zu Hilfe: »Die historische Erklärung«, so Wittgenstein, »die Erklärung als eine Hypothese der Entwicklung ist nur *eine* Art der Zusammenfassung der Daten – ihrer Synopsis. Es ist ebensowohl möglich, die Daten in ihrer Beziehung zueinander zu sehen und in ein allgemeines Bild zusammenzufassen, ohne es in Form einer Hypothese über die zeitliche Entwicklung zu machen.«¹⁰ Und Wittgenstein präzisiert: Eine Darstellung einer kulturellen Synchronie sei der ihrer historischen Rekonstruktion überlegen – wie auch die »interne Beziehung der Kreisform zur Ellipse« dadurch gezeigt wird, »daß man eine Ellipse allmählich in einen Kreis überführt; aber *nicht um zu behaupten, daß eine gewisse Ellipse tatsächlich, historisch, aus einem Kreis entstanden wäre* (Entwicklungshypothese), sondern nur um unser Auge für einen formalen Zusammenhang zu schärfen.«¹¹

Alein Ginzburg kann sich damit nicht zufriedengeben. Die Akteure seiner Geschichte waren schließlich keine geometrischen Formen – »definitionsgemäß Einheiten außerhalb der Zeit«¹² –, sondern körperliche Entitäten, die sich zudem in einer Welt und einer Zeit befanden.¹³ Hätte er, so Ginzburg, die Benandanti nur in ihren strukturalen Analogieverhältnissen beschrieben, wäre das wichtigste Element ihrer Geschichte verlorengegangen: die Gewalt, die Inquisitoren auf sie ausgeübt hatten; die Gewalt, mit der die Kultur der Benandanti unterworfen wurde. So richtet Ginzburg die beiden folgenden, beiläufigen Sätze nicht nur gegen Wittgensteins Kreise und Ellipsen, sondern gegen eine ganze Geschichtswissenschaft, die zwar bereit ist, von Formen und Strukturen zu sprechen, sich aber darin gefällt, die weltliche Substanz ihrer Akteure in sogenannter wissenschaftlicher Distanz zu halten – *sine ira et studio*:

Klammert man beim Studium menschlicher Angelegenheiten die Zeitdimension aus, gelangt man unweigerlich zu einem entstellten, da von Gewaltverhältnissen gesäuberten Ergebnis. Die menschliche Geschichte geschieht nicht in der Welt der Ideen, sondern in der sublunaren Welt, in der die einzelnen unwiderruflich geboren werden, Leid zufügen oder erfahren, sterben.¹⁴

Als ich diese Sätze zum ersten Mal las, kamen sie mir ausgesprochen sonderbar vor. Ich hatte nicht damit gerechnet, ausgerechnet in einem Buch über die nächtlichen Treffen europäischer Hexen und Zauberer auf Fragen der Geschichtsphilosophie zu treffen. Tatsächlich ist die Mikrogeschichte, wie Giovanni Levi in einem bedeutenden Essay bemerkt hat, keine Disziplin, die sich über theoretische Texte und Manifeste definiert.¹⁵ Sie ist eher durch das bestimmt,

was man mit ihr machen kann, als von den Dingen, die man über sie schreibt. Die epistemologischen Vorannahmen der Mikrogeschichte bleiben meistens ebenso unbestimmt wie die hermeneutischen Kunstgriffe, derer sie sich bedient. Vielleicht auch deshalb, weil der Imperativ, der ihr zugrunde liegt, ein ziemlich einfacher ist: Sieh genau hin, was passiert!

Umso wichtiger schienen mir Ginzburgs Sätze. Sie entstammten einer Welt, die mir fremd vorkam, ebenso fremd wie die Welt der Benandanti. In dieser Welt gab es Geschichte, die Menschen widerfuhr, und die vor allem Gewalt und Leiden bedeutete. Mehr noch: Aus diesen Sätzen sprach eine feste Vorstellung der historischen Wirklichkeit, die zwar gewiss dem historischen Materialismus entsprang, aber sich nicht darin erschöpfte, diese Wirklichkeit als Sammlung gesellschaftlicher Strukturzusammenhänge zu deuten. Wie sie auch aussehen mag, in der sublunaren Welt hatte keine kulturalistische Wende stattgefunden und Narrative gab es dort auch nicht. Was geschah, war immer noch das, was geschah; die Wahrheit des Geschehenen gründete in der Gewalt, die einigen friaulischen Bauern angetan worden war. Geschichte zu schreiben bedeutet eine Hermeneutik dieser Welt, der Welt unter dem Mond, zu entwerfen. Diese Hermeneutik ist eine Hermeneutik der Risse.

Hermeneutik der Risse

Überall waren Benandanti aufgetaucht, beinahe der ganze Kontinent schien durchzogen von einem Wurzelwerk aus Äquivalenzen, morphologischen Ähnlichkeiten, die Ginzburg für seine Hypothese mobilisiert. Zum *Hexensabbat* versammeln sich nicht nur die Benandanti, sondern auch Werwölfe, Vampire, Schamanen und Aussätzige. Doch nur die zeitliche Rekonstruktion der von Ginzburg untersuchten Vorstellungssysteme, gleichsam die Archäologie ihrer Entwicklung, kann seinen morphologischen Befund strukturieren. Und in einer merkwürdigen Parallelität zu seinem Gegenstand bewegt sich auch Ginzburg immer an der Grenze zweier Welten, einer Grenze freilich, die von Rissen durchzogen ist. Im Ursprungskreis der untergründigen Mythen und Vorstellungen, die Ginzburg von den Benandanti ausgehend entdeckt, findet sich ein solcher Riss, der Übergang nämlich von der Welt der Lebenden zur Welt der Toten.¹⁶ Auch dort, wo in den Zeugnissen der Benandanti ein Schimmer dieser anderen Welt, dieses anderen Mondes aufschien, haben wir es mit einem Riss zu tun, der indes nicht erzählt, nicht bloß erklärt werden kann. Vielmehr verlangen die Risse nach einer Kunst des Verstehens und der Interpretation, die ihrem etwas unheimlichen Wesen gerecht wird. Tatsächlich gerecht, denn vielleicht geht es um nichts anderes als eine Gerechtigkeit, die der sublunaren Welt,

den Gespenstern und ihren Zeugnissen entspricht. Im Folgenden möchte ich kurz die Umriss der Hermeneutik, die ich in Ginzburgs Methode zu erkennen glaube, nachzeichnen.

Es geht hier um einen Augenblick, der Wahrheit zeitigt, in dem sich Wahrheit ereignet. Hans-Georg Gadamer fand einen solchen Augenblick, der den Prozess des Verstehens überhaupt erst ermöglicht, in der Dialektik von Überlieferung und Interpretation – einer Bewegung, deren Synthese und Entfaltung im mystisch-kontemplativen Akt der »Horizontverschmelzung« gipfelt.¹⁷ Gadamer, an Heidegger orientierte Verstehenslehre ist eine Hermeneutik des endlosen Gesprächs. Carlo Ginzburgs Hermeneutik der sublunaren Welt aber ist eine Hermeneutik der Risse, die dazu taugen, den Diskurs zu unterbrechen. Einem dieser Risse begegnete Ginzburg ausgerechnet in den friaulischen Inquisitionsprotokollen, einer Quellengattung also, die hochgradig ritualisiert und vom scheinbaren Makel des Normativen gezeichnet ist.

Die Stimmen der Angeklagten erreichen uns erstickt, verändert, verzerrt; in vielen Fällen sind sie gar nicht bis zu uns gelangt. Hierher rührt – wenn man sich nicht damit begnügen will, zum abertausendsten Mal die Geschichte aus der Perspektive der Sieger zu schreiben – die Bedeutung der Anomalien, der Risse, die sich manchmal (sehr selten) im Belegmaterial öffnen und dessen Geschlossenheit aufbrechen.¹⁸

Die Differenz zwischen Alltäglichkeit und Anomalie hatte die Struktur der vergangenen Wirklichkeit für einen kurzen Moment zertrümmert. Das Protokoll, im Wortsinne, war gebrochen worden, als die Befragten begannen, Antworten zu geben, mit denen die Inquisitoren nichts anzufangen wussten. Diese Differenz, dieser Riss, hat sich dem Text der Quelle eingeschrieben und so den Blick auf eine verborgene Wirklichkeit freigegeben. Dass sich indes diese Risse nur »sehr selten« zeigten, ist eine gehörige Untertreibung. Das Gegenteil ist der Fall. Wenn man weiß, wonach man suchen muss, erscheint die Welt plötzlich als eine Welt der Risse. Und es gehört zur Dynamik der Risse, dass sie sich dort, wo sie ihre Spuren an der Oberfläche sichtbar werden lassen, im Verborgenen weiter ausbreiten. Sie erscheinen dort, wo ein Vorurteil auf die Widerständigkeit eines Textes trifft ebenso wie in den Zeugnissen friaulischer Hexer. Zuweilen genügt es schon, ein Stückchen einer Madeleine in eine Tasse Verbenentee zu tauchen, um sich inmitten eines gewaltigen Risses zu finden.

Sigmund Freud begegnete den Rissen während einer Zugfahrt in Dalmatien. In einem seiner früheren Aufsätze, *Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit*, erinnert sich Freud an diese Begegnung.¹⁹ Bei ihrer scheinbaren Profanität – es geht hier um das Vergessen eines einzigen Namens – reiht sich diese Begegnung mit den Rissen doch an prominenter Stelle in den gründen-

den Ursprung der Psychoanalyse ein: ganz so, als seien ihre erkenntniskritische Methode, selbst die Prozesse ihrer Behandlungstechnik hier bereits geschlossen angelegt; als entfalte sich jene dritte »kopernikanische Kränkung«²⁰ mühelos von Freuds sommerlicher Zugfahrt aus. Ob nicht indes jedem dieser merkwürdigen Augenblicke, die ich Risse nenne, eine monadische Qualität eignet, eine gewisse Tendenz zum Absoluten, wird noch zu fragen sein. Freud selbst mag die besondere Ausdruckskraft seines Beispiels wohl erkannt haben, lässt er doch auch seine berühmte, 1904 veröffentlichte Schrift *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* mit dem dalmatischen Erlebnis beginnen.²¹ In jenem Sommer nun reiste Freud von Dubrovnik in die Herzegowina, das Gespräch mit seinem Begleiter kreist um die kulturellen Eigenheiten des Landstrichs und seiner Bewohner:

Ich erzählte von den verschiedenen Eigentümlichkeiten der dort lebenden Türken, wie ich sie vor Jahren von einem lieben Kollegen hatte schildern hören, der unter ihnen lange Zeit als Arzt gelebt hatte. Eine Weile später wandte sich unsere Unterhaltung auf Italien und auf Bilder, und ich hatte Anlass, meinem Gesellschafter dringend zu empfehlen, einmal nach Orvieto zu gehen, um sich dort die Fresken vom Weltuntergang und letzten Gericht anzusehen, mit denen ein grosser Maler eine Kapelle im Dom ausgeschmückt. Der Name des Malers aber entfiel mir und war nicht wieder zu haben. Ich strengte mein Gedächtnis an, liess alle Details des in Orvieto verbrachten Tages vor meiner Erinnerung vorüberziehen, überzeugte mich, dass nicht das Mindeste davon verlöscht oder undeutlich sei. Im Gegenteil, ich konnte mir die Bilder sinnlich lebhafter vorstellen, als ich es sonst vermag; und besonders scharf stand vor meinen Augen das Selbstbildnis des Malers, – das ernste Gesicht, die verschränkten Hände, – welches er in die Ecke des einen Bildes neben dem Portrait seines Vorgängers in der Arbeit, des *Fra Angelico de Fiesole*, hingestellt hat; aber der mir sonst so geläufige Name des Künstlers verbarg sich hartnäckig.²²

Auch Freuds Begleiter wusste nicht, von welchem Künstler er sprach – die einzigen Namen, die Freud in den Sinn kamen waren Botticelli und Boltraffio, von denen, wie er in einer Fußnote bemerkt, ihm Botticelli zwar wohl bekannt, letzterer aber kaum geläufig war. »Da ich auf der Reise keinen Zugang zu Nachschlagebüchern hatte«, fährt Freud fort, »musste ich mir diesen Ausfall der Erinnerung und die damit verbundene, mehrmals am Tage wiederkehrende innere Qual durch mehrere Tage gefallen lassen.«²³ Erst das Gespräch mit einem »gebildeten Italiener« konnte den Arzt von seiner Qual erlösen. Es war Luca Signorelli, ein Meister der Florentinischen Schule, der 1499 die Fresken in der Madonnenkapelle von Orvieto schuf und dessen Name in Freuds Geistesleben dem Vergessen anheimgefallen war.

Damit hätte die Sache eigentlich beendet sein können. Zwar ist wohl jeder

mit dem gewissen Unwohlsein vertraut, das sich einstellt, wenn ein eigentlich bekannter Name vergessen wird, dabei aber sprichwörtlich »auf der Zunge liegt« und ein sonst so müheloser Gesprächsverlauf für einige peinliche Augenblicke unterbrochen wird. Es bedarf aber womöglich der etwas zwanghaften Prädisposition eines Psychoanalytikers, um darüber mehrere Tage, zumal während einer Urlaubsreise, zu grübeln. Innerhalb der spezifisch Freud'schen Prädisposition wiederum konnte es weder Belangloses noch Zufälle geben. An Freuds Anekdote schließt sich der Bericht einer komplizierten Selbstanalyse an, die in dem Vergessen des Namens »Signorelli« die Spur einer größeren Verdrängungsleistung entdeckt. Ihre Themen sind Sexualität und Tod, der Ersatzname »Beltraffio« deutet auf die Ortschaft Trafoi in Tirol hin, in der Freud die Nachricht vom Selbstmord eines seiner Patienten erhalten hatte. Der Inhalt der Freud'schen Analyse, die sich besonders auf semantische Äquivalenzen des vergessenen Namens mit einigen bewussten Erinnerungsanteilen stützt, ist hier weniger bedeutsam, als die Denkbewegungen, die sich in dem Fall zeigen.²⁴ Die Unterbrechung des alltäglichen Sinnzusammenhanges, den Freuds Lapsus auslöste, wurde Anlass zu einem symbolischen Gang in die Tiefe. An anderer Stelle verdeutlicht Freud die durchaus *unheimliche* Wirkung, die ein solcher Riss zeitigen konnte.

Als ich einst an einem heißen Sommernachmittag die mir unbekanntem, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte, geriet ich in eine Gegend, über deren Charakter ich nicht lange in Zweifel bleiben konnte. Es waren nur geschminkte Frauen an den Fenstern der kleinen Häuser zu sehen, und ich beeilte mich, die enge Straße durch die nächste Einbiegung zu verlassen. Aber nachdem ich eine Weile führerlos herumgewandert war, fand ich mich plötzlich in derselben Straße wieder, in der ich nun Aufsehen zu erregen begann, und meine eilige Entfernung hatte nur die Folge, daß ich auf einem neuen Umwege zum drittenmal dahingeriet. Dann aber erfaßte mich ein Gefühl, das ich nur als unheimlich bezeichnen kann, und ich war froh, als ich unter Verzicht auf weitere Entdeckungsreisen auf die kürzlich von mir verlassene Piazza zurückfand.²⁵

Die Risse sind kein randständiges Problem der Psychoanalyse. Sie bilden ihre erkenntniskritische Grundlage. Der oben heraufbeschworene Gang in die Tiefe verspricht, aus dem Vergessen und Verirren einen Blick auf die unbewussten Strukturen seelischer Prozesse freizugeben: hier auf die Dynamik der Verdrängung, dort auf die unheimliche Wirkung des Wiederholungszwanges. In beiden Fällen geht es um die Bewegung hin zu einer ehemals verborgenen Wirklichkeit, die das alltägliche Erleben strukturiert und gerade deshalb *im* Alltäglichen unsichtbar bleiben muss.

Unter ihrem räumlichen Aspekt reiht sich die Hermeneutik der Risse in

die Tiefenmetaphorik der Psychoanalyse ein: das Hinabsteigen in die dunklen Abgründe des Seelenlebens, das Abtragen bewusster Wahrnehmungsschichten, das therapeutische Gespräch – *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*²⁶ – als endlose Ausgrabung, deren Hand die Spannung von Übertragung und Gegenübertragung führt, schließlich die archäologischen Funde, die kleinen Statuetten vergessener Gottheiten, die das Behandlungszimmer in der Berggasse Nr. 19 bevölkerten und denen als »Mitarbeiter« der Freud'schen Praxis eine ganz aktive Aufgabe in der Manufaktur von Seelenwissen zukam.²⁷

Unter ihrem zeitlichen Aspekt wiederum ist die Arbeit der Risse weniger offensichtlich. Bereits Gadamer hat darauf verwiesen, dass der zeitliche Vorgriff des Verstehens eine notwendige Bedingung der Hermeneutik sei. Der Sinn, den wir in Texten lesen, ist ein entworfener Sinn.²⁸ Gadamer versteht seine Hermeneutik als ununterbrochenes Gespräch, das immer wieder aufs Neue Überlieferung und Gegenwart verbindet, dabei das Verstehen selbst aus seiner scheinbaren Stasis löst und in den Lauf der Zeit versetzt – schließlich Geworfenheit und Entwurf in der »Horizontverschmelzung« vermählt. Der Hermeneutik der Risse liegt hingegen eine gänzlich andere Zeitlichkeit zugrunde. Nicht Tradition und Überlieferung, sondern Schweigen und Stillstand sind der Anfang ihres Fragens. Die Geschichte, von der sie berichten will, ist in keinem zeitlichen Kontinuum beheimatet, sondern in dem Riss, den das Ereignis in der Zeit hinterlässt. Die Auslegung dieser etwas unheimlichen, anderen Zeitlichkeit soll aber noch für einen Augenblick zurückgestellt werden.

Einige Hinweise darauf, wie Carlo Ginzburg seine eigene Methode verstanden wissen wollte, bietet ein Diskurs, den Ginzburg in einem 1979 veröffentlichten Aufsatz das »Indizienparadigma« nannte.²⁹ In den Wissenschaften vom Menschen habe sich, so Ginzburg, am Ende des 19. Jahrhunderts eine Erkenntniskritik durchgesetzt, die von »unendlich feinen Spuren« auf eine »tiefere, sonst nicht erreichbare Realität« abzielte. Das Indizienparadigma finde sich in der Freud'schen Psychoanalyse ebenso wie in der Kunstkritik Morellis und den Kriminalgeschichten Arthur Conan Doyles – und implizit natürlich bei Ginzburg selbst: der Historiker als Detektiv.³⁰ Die medizinische Semiotik dieser Erkenntniskritik, ein Diskurs von Symptomen, die zuweilen im Verborgenen entdeckt und zu einer Diagnose synthetisiert werden, verband sich mit der älteren Tradition des Spurenlesens vorzeitlicher Jäger und dem Zukunftswissen der Wahrsagekunst.³¹ Entscheidend ist dabei, wie Ginzburg betont, die Individualität dieser Erkenntnis. Dem Spurenleser geht es nicht um die Erfassung globaler Strukturen, sondern um die einzelne Anomalie, die in ihrer mikroskopischen Einheit wiederum auf die vereinheitlichte Erkenntnis einer größeren Wahrheit hindeutet. Insofern sind Ginzburgs Spuren, Indizien oder Symptome von implizit monadischer

Qualität: einzigartig, geschlossen und in ihrer Individualität nicht wiederholbar. Das Spurenwissen entspricht nicht dem Wissen der Experimente und Labore.³² »Dies macht deutlich«, so Ginzburg, »warum die Geschichtsschreibung nie eine galileische Wissenschaft geworden ist. Es trat vielmehr gerade im Verlauf des 17. Jahrhunderts, als man der Geschichtsschreibung die Methoden der Altertumskunde aufpfropfte, indirekt ihr ferner, ursprünglicher Indiziencharakter, der jahrhundertlang im Dunkel geblieben war, zutage.«³³

Der Indiziencharakter der Geschichtswissenschaft, wie jeder Wissenschaft vom Menschen, ist gleichsam Ursprung eines gewissen Unbehagens der Wissenschaft an sich selbst. Ist doch schließlich noch dem besten Indiz ein *Beweis* überlegen – und wovon die Quellen nicht sprechen können, davon muss man schweigen. »Die Existenz eines tiefen Zusammenhangs«, hält Ginzburg dem entgegen, »der die Phänomene der Oberfläche erklärt, sollte man gerade dann betonen, wenn man behauptet, daß eine *direkte* Kenntnis dieses Zusammenhangs unmöglich ist. Wenn auch die Realität »undurchsichtig« ist, so gibt es doch besondere Bereiche – Spuren-Indizien –, die sich entziffern lassen.«³⁴ Monaden, keine Strukturen.³⁵ Vielleicht hätte sich die Geschichtswissenschaft viele Jahre ihrer *Amour fou* mit der Soziologie sparen können, wäre sie sich ihres Wesens als Spurensucherin bewusst gewesen. Und vielleicht erklärt sich die Tatsache, dass die Mikrogeschichte nie einen veritablen *turn* innerhalb der Geschichtswissenschaft ausgelöst hat, gerade damit, dass sie allzu offen auf den etwas verdächtigen Ursprung ihrer Disziplin in Wahrsagerei und Spurensuche verweist.

Noch eine weitere Erklärung ist denkbar. Die Mikrogeschichte hat ihr geschichtsphilosophisches Programm nie gänzlich entfaltet. Deshalb kreisen diese Überlegungen nicht um Spuren, sondern Risse. Ginzburgs Spuren sind Teil einer überzeitlichen Kasuistik, immer schon Fingerzeige von Wirkung zu Ursache. Die Hermeneutik der Risse hat ein viel radikaleres Programm. Unbenannt sind es aber gerade die Risse, die Ginzburgs Mikrogeschichte zugrunde liegen und die von den Spuren, die in einem sekundären Konstruktionsprozess aus ihnen gewonnen werden können, noch verdeckt werden. Indes hat Ginzburg selbst angedeutet, sich vom Indizienparadigma entfernt zu haben.³⁶ Freilich nur zugunsten einer Position, von der aus die Überbleibsel eines sowohl historistischen als auch ganz gewöhnlichen Neopositivismus ebenso kritisiert werden können wie jener Relativismus, der in einem naiven Gestus den Wahrheitsbegriff der Geschichtswissenschaft nur mehr in einer faktualistischen Rhetorik aufgehen zu sehen glaubt.³⁷ Ein Hybrid beider Ansätze lässt sich etwa in den sonderbaren Reihen von Konstrukten (zuweilen auch Konstruktionen) erkennen, von denen manche Historiker behaupten, sie machten die Geschichte aus. Wer indes Architekt und wer Baumeister dieser Schöpfungen sein soll, bleibt ein Rätsel.

Von einer gänzlich anderen Seite gelangen die Risse erneut ins Blickfeld. In den Geschichten der technologischen Gefüge des Alltags, der sogenannten Infrastruktur, wird immer wieder bemerkt, dass diese Gefüge zumeist nicht sichtbar sind, solange sie funktionieren, das heißt die alltäglichen Räume auf bestimmte Weisen vorstrukturieren. Nicht nur, dass uns die Bedeutung der Leitungen, Straßen, Brücken und Dämme verborgen bleibt, wenn ihre Funktionen intakt sind – wir denken nicht einmal darüber nach, dass es sie gibt.³⁸ Diese Beobachtung ist zutreffend, verweist aber allenfalls auf ein tieferes Problem: die Instabilität und Fragmentierung der alltäglichen Handlungsbezüge. Martin Heidegger hat dieses Problem bereits 1927 im ersten Teil seiner fragmentarischen Schrift *Sein und Zeit* beschrieben. Heidegger zufolge stehen alle Gegenstände, derer sich Menschen in ihrem Alltag bedienen, in Sinnbezügen, die nicht von den Gegenständen zu lösen seien. Ein Ding existiert nicht vor oder außerhalb dieser Bezüge, es ist ›immer schon je‹ – so die Zauberformel – ein Zuhandenes. Die Kette der unbewussten Handlungsbezüge, in denen ein Gegenstand aufgehoben ist, nennt Heidegger den »Zeugzusammenhang« oder auch die »Zeugganzheit«. Wenn aber ein Objekt des alltäglichen Umgangs, in Heideggers romantisch-ländlicher Metaphorik ist es häufig ein Hammer,³⁹ nicht mehr funktioniert, zeigt sich ein Bruch. Dieser Bruch kann als Riss angesehen werden. Denn im zerbrochenen Hammer scheint die ganze Welt auf.

Imgleichen ist das Fehlen eines Zuhandenen, dessen alltägliches Zugegensein so selbstverständlich war, daß wir von ihm gar nicht erst Notiz nahmen, ein *Bruch* der in der Umsicht entdeckten Verweisungszusammenhänge. Die Umsicht stößt ins Leere und sieht erst jetzt, *wofür* und *womit* das Fehlende zuhanden war. Wiederum meldet sich die Umwelt. Was so aufleuchtet, ist selbst kein Zuhandenes unter anderen und erst recht nicht ein *Vorhandenes*, das das zuhandene Zeug etwa fundiert. Es ist im ›Da‹ vor aller Feststellung und Betrachtung.⁴⁰

Es scheint, als seien nicht die Spuren, sondern die Risse jener verborgene Grund, aus dem sich das Denken der Moderne speist. Von Heidegger zu Freud, zu zwei beiläufigen Sätzen in einem Buch über den Hexensabbat. Diese sonderbare Welt, der Carlo Ginzburg im Mondlicht begegnet war, ist gezeichnet von Rissen. In den Rissen aber zeigt sich das, was Heidegger schlicht »Da« nennt: nämlich alles. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind in der monadischen Hermeneutik der Risse verschränkt, wie auch die Umwelt, die sich »meldet«, alle Zeitformen des Daseins, die Heidegger »Ekstasen« nennt, in sich einschließt.⁴¹ Obgleich einige Analogien gezogen werden können, ist die Hermeneutik der Risse doch eine ganz andere Weise des Verstehens als etwa die geschichtsphilosophische Hermeneutik Hans-Georg Gadamer. Sie spricht von Ruinen, Spuren und Rissen,

wo sonst Tradition und Herkunft sich eingerichtet haben. Ihre Form scheint eher eine Dekonstruktion als eine Konstruktion zu sein. Vielleicht schweigt sie dort, wo andere erzählen.

Clio im Mondlicht

»Klammert man beim Studium menschlicher Angelegenheiten die Zeitdimension aus«, schrieb Ginzburg, »gelangt man unweigerlich zu einem entstellten, da von Gewaltverhältnissen gesäuberten Ergebnis«. In der sublunaren Welt, deren Landschaft von tiefen Rissen durchzogen ist, scheint es einen inneren Zusammenhang von Gewalt und Zeitlichkeit zu geben. Die einfache Lösung dieses Problems mag darin bestehen, dass sich Gewalt, wie alles, was Menschen einander antun, in die Zeit erstrecken muss. Verstetigte Formen der Gewalt, die sogenannten Gewaltverhältnisse, werden, so lässt sich Ginzburgs Hinweis verstehen, überhaupt nur dann sichtbar, wenn man sie des Mantels der Zweckmäßigkeit, in den Herrschende sie gehüllt haben, beraubt und als das entblößt, was sie sind: Sequenzen von Leid, das Menschen – und nicht Strukturen – einander zufügen. Diese sehr einfache Wahrheit auszusprechen, wäre freilich Ideologiekritik.

Doch wie lassen sich Ginzburgs Sätze innerhalb einer Hermeneutik der Risse erklären? Die Sprache seiner Erkenntniskritik folgt einer vertikalen Metaphorik, keinem horizontalen Zeitverlauf. Sie spricht von der Tiefe, von sonderbaren Ungründen, an denen die Zeit nicht länger als Kontinuum verläuft, sondern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft untrennbar ineinanderfließen. Diese Zeitlichkeit ist die Zeitlichkeit der Risse, in ihr zeigt sich die eigentliche Gewalt der Geschichte, die sublunare Welt. Ihre Signatur ist eklatant messianisch. Diesen letzten, aber in keiner Weise abschließenden Gedanken möchte ich kurz entfalten. Wieder ist es Carlo Ginzburg selbst, der einen entscheidenden Hinweis liefert.

Am Ende der Einleitung zu seiner berühmten Untersuchung über den friaulischen Müller Domenico Scandella, genannt Menocchio, der die Inquisitoren des 16. Jahrhunderts mit seinen außergewöhnlichen Vorstellungen von einer Schöpfung durch Milchgerinnung verwirrte, fragt Ginzburg nach dem Sinn, den die Rekonstruktion verlorener Erfahrungsschichten für die Modernen haben könnte. Von Menocchio, einem »Menschen wie wir«, wie Ginzburg an anderer Stelle schreibt,¹² führe eine Entwicklungslinie bis in die Gegenwart. »Aber Menocchio«, so fährt er fort, »ist auch das verlorene, zufällig auf uns gekommene Bruchstück einer dunklen, verborgenen Welt, die wir nur durch einen willkürlichen Akt auf

unsere Geschichte beziehen können. Diese Kultur ist zerstört worden.«⁴³ Die Zerstörung ernst zu nehmen, hieße, einen Teil der Tradition als widersinnig zu akzeptieren oder, in Ginzburgs Worten, »die historische Verstümmelung zur Kenntnis zu nehmen, deren Opfer wir selbst in einem gewissen Sinn sind.« Nichts, was sich jemals ereignet hat, ist für die Geschichte verloren zu geben«, schreibt Walter Benjamin. Aber »erst der Erlösten Menschheit fällt ihre Vergangenheit voll auf zu.« Erlöst – das heißt befreit.«⁴⁴

Zwei Dinge sind an diesem Zitat interessant: wie unvermittelt Ginzburg den Messianismus Walter Benjamins auf den Plan ruft und wie leichtfertig er ihn dann hinter dem Vorhang einer marxistischen Rhetorik verschwinden lassen will. In einem späteren Interview auf diese Stelle angesprochen, erwiderte Ginzburg, er habe sein Vorwort vor langer Zeit geschrieben, heute würde er dieses Zitat nicht mehr verwenden. »Ich habe nie daran gezweifelt«, fährt Ginzburg fort, »daß die Tätigkeit des Historikers sinnvoll ist, aber ich zweifle daran, daß die Geschichte selbst einen Sinn hat.«⁴⁵ Allein erklärt das noch nicht die Arbeit am Profanen, die notwendig ist, um aus der Erlösung der Menschheit ihre Befreiung zu machen. Benjamin selbst hatte seine äußerst dichte und aphoristische Schrift *Über den Begriff der Geschichte*, in 18 Thesen und zwei Zusätzen, mit dem berühmten Gleichnis des Schachtürken eingeleitet: Der historische Materialismus kann nur dann seinen Anspruch auf die Wahrheit der Geschichte geltend machen, wenn die Theologie – »klein und häßlich« – ihm verborgen zur Hilfe kommt.⁴⁶ Erst dann könne auch der Historiker erkennen, wie sein Gegenstand beschaffen sei.

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen »wie es denn eigentlich gewesen ist«. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. [...] Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. [...] 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. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.⁴⁷

Die Gefahr stand Benjamin deutlich vor Augen. Seine Thesen verfasste er im Winter 1939/40 auf der Flucht vor der nationalsozialistischen Herrschaft. In Marseille übergab er das Manuskript an Hannah Arendt, die es nach Amerika brachte. Noch im selben Jahr, als Benjamin im spanischen Grenzort Portbou die Einreise verwehrt wurde und er keinen anderen Ausweg mehr sah, nahm er sich das Leben – »dem Schlächter zuvorkommend«, wie sein Freund Bertolt Brecht es in einem Gedicht auszudrücken wusste.⁴⁸

Benjamins Geschichtsphilosophie entsteht im Angesicht einer Gefahr solchen

Ausmaßes, dass nur das Messianische ihm zur Rettung wachsen konnte. Dem Geschichtsbild des Historismus, das er auch der deutschen Sozialdemokratie anlastet, setzt er einen theopolitischen und monadischen Geschichtsbegriff entgegen, den der »Jetztzeit«. Sie, so Benjamin, sei »Modell der messianischen«, sie fasse »die Geschichte der ganzen Menschheit« in einer »ungeheuren Abbriviatur« zusammen.⁴⁹

Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er ward das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen. Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfährt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der »Jetztzeit«, in welcher Splitter der messianischen eingesprenkt sind.⁵⁰

Als Emanation der messianischen Zeit stellt die Jetztzeit in ihrem Stillstand die ganze Geschichte vor. Diese Apperzeption ist durchaus vollkommen. In ihr sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einer sinnhaften Einheit verschlossen und leben doch fort. Denn wenn die Vergangenheit auf die Zukunft bezogen bleibt und noch in der Gegenwart ihr Haupt zur »Sonne der Geschichte« wendet,⁵¹ dann ist die Vergangenheit niemals tot, dann ist sie nicht einmal vergangen.⁵²

Augenblicke der Unentscheidbarkeit sind geläufiger, als es den Anschein haben mag. Ein solcher Augenblick ist die Dezision, die Ursprung jeder Gewalt, selbst der göttlichen ist. »Die Kritik der Gewalt«, schreibt Benjamin in seinem gleichnamigen Aufsatz, »ist die Philosophie ihrer Geschichte. Die ›Philosophie‹ dieser Geschichte deswegen, weil die Idee ihres Ausgangs allein eine kritische, scheidende und entscheidende Einstellung auf ihre zeitlichen Data ermöglicht.«⁵³ Innerhalb eines Begriffes der Geschichte, der sich in der Jetztzeit stehend seiner messianischen Splitter bewusst geworden ist, wird es möglich, die Gewalt der sublunaren Welt zu verstehen. Die Hermeneutik der Risse ist insofern eine Hermeneutik der Gewalt, als sie den Moment der Dezision als regungslose Monade lesbar werden lässt.⁵⁴ Die Risse deuten auf ein Ereignis hin.

Den Opfern von Gewalt fällt es schwer, sich in den geradlinigen Erzählungen der Historiker zu beheimaten. Ihre Welt steht unter einem anderen Mond. Dort ist die Geschichte kein ruhiger Fluss, der, vom Lauf der Zeit getragen, irgendwo hinter dem Horizont verschwindet. Ihre Welt ist von Rissen gezeichnet, von Diskontinuität und unheimlichen Wiedergängern. Vielleicht ist der Schauerroman, wie er im ausgehenden 18. Jahrhundert entsteht, die wirkliche Form der sublunaren Welt. Seine Protagonisten, die von Geistern, Monstren und der

Gewissheit geplagt werden, dass nichts, das begraben wird, lang in der Erde verweilt, wissen vermutlich mehr von der Wirklichkeit dieser grausamen Welt zu sagen als Historiker es je könnten. Und vielleicht bedeutet das Gerech-Werden der Risse, die Gerechtigkeit, der ihre Hermeneutik zu entsprechen sucht, eben jene Verantwortung gegenüber den Gespenstern und ihrem Erbe, in das wir gestellt sind.⁵⁵

Von den Identitäten, den angeblich kollektiv geteilten Narrativen und Sinnweben der deutschen Erinnerungsforschung, will die Hermeneutik der Risse nichts wissen.⁵⁶ In der sublunaren Welt wird Geschichte nicht konstruiert, sie widerfährt. Geschichte widerfährt und wieder-fährt, sie ist das, »was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist.«⁵⁷ Wie der britische Literaturwissenschaftler Nicholas Royle in seiner Lektüre des Freud'schen Essays über das *Unheimliche* notiert hat, kann nur jenes wiederkehren, das nie wirklich da war.⁵⁸ Die Frage, wo sich im Spiel des »Anwesens« und »Abwesens« die Hermeneutik der Risse einordnen lässt, führt weit fort. Ihr zu folgen bedeutet möglicherweise, die Ontologien der geläufigen Welt zu verlassen und sich auf den unheimlichen Pfad einer Spektralontologie zu begeben.⁵⁹ Wie man sich auch entscheiden mag: Die Geschichte unter dem Mond ist düster und gespenstisch. Doch ich fürchte, es ist die einzige, die es gibt.

Anmerkungen

- 1 Ich hatte das Glück, eine Fassung dieses Textes in einem von Antonio Lucci geleiteten Forschungskolloquium am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin zur Diskussion stellen zu dürfen. Für die entscheidenden Korrekturen und Hinweise, die mein Manuskript und ich dort erfahren haben, möchte ich mich sehr bedanken.
- 2 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, Bd. I.2, 691–704, hier 697.
- 3 Carlo Ginzburg, *Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte*, Berlin 2005 [Storia notturna. Una decifrazione del sabba, Turin 1989].
- 4 Carlo Ginzburg, *Die Benandanti. Feldkulte und Hexenwesen im 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1980, 135 // *Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turin 1966.
- 5 Zum Begriff der Epochenschwelle vgl. Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, erneuerte Ausgabe, Frankfurt/Main 1996, 531–557.
- 6 Ginzburg, *Benandanti*, 117.
- 7 Ebd., 50–53.
- 8 Ebd., 77 ff.
- 9 Ebd., 17; vgl. auch Wolfgang Behringer, *Chonrad Stoecklin und die Nachtschar. Eine Geschichte aus der Frühen Neuzeit*, München 1994.
- 10 Zit. nach Ginzburg, *Hexensabbat*, 31. Das Zitat findet sich in Ludwig Wittgenstein,

- Remarks on Frazer's »Golden Bough«*, in: ders., *Philosophical Occasions 1912-1952*, hg. von James Klagge und Alfred Nordmann, Indianapolis-Cambridge 1993, 118-155, hier 130 f.
- 11 Zit. nach Ginzburg, *Hexensabbat*, 32. Das Zitat findet sich in Wittgenstein, *Remarks on Frazer's »Golden Bough«*, 132 f.
- 12 Ginzburg, *Hexensabbat*, 32.
- 13 Zu einer alternativen Wittgenstein-Lektüre vgl. aber Hana Gründler, *Wittgenstein. Anders sehen. Die Familienähnlichkeit von Kunst, Ästhetik und Philosophie*, Berlin 2007.
- 14 Ginzburg, *Hexensabbat*, 32.
- 15 Vgl. Giovanni Levi, *On Microhistory*, in: Peter Burke (Hg.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge 1991, 97-119, hier 97 f.
- 16 Vgl. Ginzburg, *Hexensabbat*, 256.
- 17 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= *Gesammelte Werke*, Bd. 1), Tübingen 2010, 310 ff.
- 18 Ginzburg, *Hexensabbat*, 24 f.
- 19 Sigmund Freud, *Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Werke aus den Jahren 1892-1899*, Frankfurt/Main 1977, 519-527.
- 20 »Die dritte und empfindlichste Kränkung aber soll die menschliche Größensucht durch die heutige psychologische Forschung erfahren, welche dem Ich nachweisen will, daß es nicht einmal Herr ist im eigenen Hause, sondern auf kärgliche Nachrichten angewiesen bleibt von dem, was unbewußt in seinem Seelenleben vorgeht« (Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 11: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1986, 295). Vgl. auch Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt/Main 1975, 710.
- 21 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Frankfurt/Main 1990, 5-12.
- 22 Freud, *Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit*, 520 f.
- 23 Ebd., 521.
- 24 Zur Bedeutung solcher linguistischen Analysen für Freuds Psychoanalyse vgl. Manfred Riepe, *Die Zauberkraft der Worte. Von der Neurologie zur Sprache. Freuds voranalytische Schriften und ihre Bedeutung für die psychoanalytische Methode*, in: *Psyche*, 70(2016)8, 705-728.
- 25 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*, Frankfurt/Main 1986, 229-268, hier 249.
- 26 Sigmund Freud, *Erinnern. Wiederholen. Durcharbeiten*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, Frankfurt/Main 1991, 126-136.
- 27 Dazu jüngst Lothar Müller, *Freuds Dinge. Der Divan, die Apollokerzen und die Seele im technischen Zeitalter*, Berlin 2019, 11 f. und 198-201.
- 28 »Der Vorgriff der Vollkommenheit, der all unser Verstehen leitet, erweist sich mithin selber als ein jeweils inhaltlich bestimmter. Es wird nicht nur eine immanente Sinneinheit vorausgesetzt, die dem Lesenden die Führung gibt, sondern das Verständnis des Lesers wird auch ständig von transzendenten Sinnerwartungen geleitet, die aus dem Verhältnis zur Wahrheit des Gemeinten entspringen« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 299); Heidegger hingegen versteht die zeitliche Struktur des Verstehens noch in ihrem primären Bezug zur *phronesis* und *poiesis* des alltäglichen Umgangs und Herstellens: »Der umsichtig-auslegende Umgang mit dem umweltlich Zuhandenen, der dieses als Tisch, Tür, Wagen, Brücke »sicht«, braucht das umsichtig

- Ausgelegte nicht notwendig auch schon in einer bestimmenden *Aussage* auseinander zu legen. Alles vorprädikative schlichte Sehen des Zuhandenen ist an ihm selbst schon verstehend-auslegend« (Martin Heidegger, *Sein und Zeit. Gesamtausgabe*, I. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1977, 198).
- 29 Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte. Sherlock Holmes nimmt die Lupe. Freud liest Morelli - die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, in: ders., *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte. Kunst und soziales Gedächtnis*, München 1988, 78-125 | *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in: Aldo Gargani (Hg.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin 1979, 57-106f.
- 30 Vgl. Ginzburg, *Spurensicherung*, 87.
- 31 Ebd., 88-91.
- 32 Wenngleich eine Dekonstruktion eben dieser Trennung das Potenzial hätte, die Reinigungspraktiken, die in der Moderne das Spurenwissen vom Laborwissen trennten, als mögliche innere Zusammengehörigkeit beider Erkenntnismodi zu lesen. Vgl. dazu Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/Main 2015, 64ff.
- 33 Ginzburg, *Spurensicherung*, 93.
- 34 Ebd., 115.
- 35 Vgl. Matti Peltonen, *Clues, Margins, and Monads. The Micro-Macro Link in Historical Research*, in: *History and Theory*, 40(2001)2, 347-359.
- 36 In einem 1982 geführten Interview mit dem marxistischen Intellektuellen Adriano Sofri erläutert Ginzburg: »Es stimmt, daß mir von verschiedenen Seiten her verdeckt oder offen der Vorwurf gemacht wurde, ich hätte mich in den Ideologen des »Indizienparadigmas« verwandelt. Das gefiel mir nicht und so versuchte ich, ein wenig woandershin zu entkommen und begann das Buch über Piero Idella Francescal zu schreiben« (Carlo Ginzburg, *Geschichte und Geschehen. Über Archive, Marlene Dietrich und die Lust an der Geschichte. Carlo Ginzburg im Gespräch mit Adriano Sofri*, in: ders., *Spurensicherungen*, 7-28, hier 9).
- 37 Carlo Ginzburg, *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, Berlin 2001, 30-34.
- 38 Vgl. Dirk van Laak, *Infra-Strukturgeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 27(2001)3, 367-393, hier 385; Steffen Richter, *Infrastruktur. Ein Schlüsselkonzept der Moderne und die deutsche Literatur 1848-1914*, Berlin 2018, 186f.
- 39 Vgl. Oliver Müller, *Heideggers Dorf*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 9(2015)2, 12-18.
- 40 Heidegger, *Sein und Zeit*, 100f.
- 41 Ebd., 494f.
- 42 Carlo Ginzburg, *Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1500*, Berlin 1990 | *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Turin 1976f, 7.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., 22. Das Zitat Benjamins ist der dritten These *Über den Begriff der Geschichte* entnommen, vgl. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 142.
- 45 Carlo Ginzburg, *Über die dunkle Seite der Geschichte. Carlo Ginzburg im Gespräch mit Trygve Rüser Gundersen*, in: *Mittelweg* 36, 5 (2005), 29-44, hier 42.
- 46 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 693.
- 47 Ebd., 695.
- 48 Bertolt Brecht, *Zum Freitod des Flüchtlings W.B.*, in: ders., *Werke. Große kommentierte*

- Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 15: *Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956*, Berlin-Weimar 1993, 48.
- 49 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 703.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., 694.
- 52 »The past is never dead. It's not even past« (William Faulkner, *Requiem for a Nun*, New York 1951, 92).
- 53 Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1977, Bd. II.1, 179-203, hier 202.
- 54 Vgl. zur Unentscheidbarkeit (und Ununterscheidbarkeit) Jacques Derrida, *Gesetzskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*, Frankfurt/Main 2017, 50 f.; Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main 2016, 75.
- 55 Vgl. Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main 2019, 76 f.
- 56 Vgl. grundlegend Aleida und Jan Assmann, *Schrift, Tradition und Kultur*, in: Wolfgang Raible (Hg.), *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema »Mündlichkeit und Schriftlichkeit«*, Tübingen 1988, 25-50; zur Kritik an der Assmann'schen Geschichtstheorie Patrick Greaney, *Estranging Memory in Ilse Aichinger*, in: *The German Quarterly*, 80(2007)1, 42-58, hier 51 f.; Ulrike Jureit, Christian Schneider, *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Stuttgart 2010, 63-71.
- 57 Freud, *Das Unheimliche*, 254.
- 58 »Something comes back because in some sense it was never properly there« (Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester 2003, 84).
- 59 Ich sehe hier eine Möglichkeit, die von mir so genannte Hermeneutik der Risse als Beitrag zu einer *Hantologie* zu verstehen, vgl. Derrida, *Gespenster*, 27.

Elisabeth Petereit

Angstapparate und Schreckensbilder

Boccaccios »Dekameron« in Fontanes »Effi Briest«¹

Komparatistische Untersuchungen zu Fontanes *Effi Briest* haben immer wieder Flauberts *Madame Bovary* herangezogen, mit der Effis Name unter anderem die Initialen teilt. Flauberts Roman, der inzwischen 31 Mal ins Deutsche übersetzt wurde, scheint auch Pate zu stehen, wenn man *Effi Briest*, im Ausland bekanntlich kaum zur Kenntnis genommen, zur Weltliteratur erklärt.² Schließlich behandeln beide Werke das gleiche Thema: die »Zwangslage« einer Frau,³ die aus einer lieblosen und vor allem langweiligen Ehe in den Ehebruch flüchtet. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird aber weitaus weniger auf den Ehebruch Effis mit Major Crampas gelenkt – der in ein paar Spaziergängen und einer diskret erzählten Schlittenfahrt abgehandelt wird –, im Fokus steht vielmehr Effis angstgeprägte und gespenstisch anmutende Ehe mit dem Baron von Innstetten. Auf der Textoberfläche erscheinen die Verhältnisse dabei recht klar: die siebzehnjährige Effi, ein wildes und ungestümes, sympathisches »Naturkind« (41), wird zu Beginn des Romans mit dem deutlich älteren Baron von Innstetten verheiratet, der einst erfolglos um deren Mutter warb, zu der er – glaubt man Effis Vater – auch besser »gepasst« (41) hätte. Denn Innstetten ist ein »Mann von Grundsätzen« und »Prinzipien« (38), die von Luise von Briest geteilt werden, während Effi selbst und der Vater die Regeln des gesellschaftlichen Lebens weniger eng sehen. Nach einer Hochzeitsreise nach Italien beginnt die arrangierte Ehe in dem kleinen Ort Kessin, einer Seestadt in Hinterpommern. Die Kessiner Zeit wird für Effi zur »Unglückszeit: Es mangelt ihr an gesellschaftlichem Umgang, sie ist wegen der häufigen Abwesenheiten ihres viel beschäftigten Mannes oft allein, vereinsamt folglich und wird von Ängsten geplagt. »Drehpunkt« der Geschichte ist – wie Fontane selbst vermerkt – ein im Haus spukender Chinese,⁴ für den es im Text nur eine einzige plausible – das heißt nicht-phantastische – Erklärung gibt, nämlich die, die vom Verführer nahegelegt wird: Innstetten selbst betätigt sich als disziplinierender Erzieher seiner jungen, naturhaften Frau und habe zu diesem Zweck einen »Angstapparat aus Kalkül« (157) geschaffen, der die junge und oft allein gelassene Ehefrau auch während seiner zahlreichen beruflich bedingten Abwesenheiten im Zaum halten soll.

I.

Die folgende Lektüre will sich diesem inhaltlichen und poetologischen »Drehpunkt« des Romans über einen verdeckten Intertext annähern. Den suggestiven Formeln eines »Erziehens durch Spuk« (156) und eines grausamen »Angstapparats aus Kalkül« (157) wird im Folgenden detailliert nachgegangen. Im Gegensatz zu den meisten der bisherigen Interpretationen sollen diese Formeln jedoch nicht dazu dienen, den »Spuk« im Zentrum eines realistischen Gesellschaftsromans zu rationalisieren und in der durch Crampas suggerierten Erklärung eines »grausamen« (348) Innstetten zu begründen. Der phantastische Chinesenspuk soll vielmehr im Anschluss an eine Lektüre Christian Begemanns in seiner Unerklärlichkeit aufrecht erhalten bleiben.⁵ Die Formel der gespenstischen Erziehungsehe wird im Folgenden dabei auf einen Intertext zurückgeführt, der in der Verführungsepisode – verdeckt – zur Sprache kommt. Der »Angstapparat aus Kalkül« – so die hier vertretene These – ist genau genommen doppelt vorhanden, es handelt sich um Angstapparate, die die gespenstische Ehe kennzeichnen, aber auch die Verführungsgeschichte.

Dass Fontane mit Vorliebe zitiert und dabei auch verdeckte Zitate wirken lässt, haben vor allem die Arbeiten von Paul Irving Anderson zu Fontanes »Versteckspiel« gezeigt.⁶ Für *Effi Briest* hat beispielsweise Gerhart von Graevenitz den *Erlkönig* als ein solches verdeckt wirkendes Zitat ausgemacht.⁷ In der Verführungsepisode kommt diesem eine besondere Bedeutung zu, denn die Verführung Crampas' ist, wie oft bemerkt wurde, »eine Verführung durch Poesie«.⁸ Bei gemeinsamen Spazierritten am Strand erzählt Crampas Effi von Gedichten Heines, die Effi durch ihre Schwärmerei von Liebe, Leben und Romantik genau das bieten, was ihr in ihrer leblosen und angstgeprägten Ehe fehlt. Zur Sprache kommen dabei Heines *Seegespenst*, *Du hast Diamanten und Perlen*, *Deine weichen Lilienfinger*, *Carl I.*, *Vitzliputzli* und in der von Crampas erzählten Geschichte von Pedro dem Grausamen das Gedicht *Spanische Atriden*. Warum der *Vitzliputzli* und *Spanische Atriden* Effi zu romantischen Gefühlen bewegen sollen, bleibt dabei zunächst unklar, denn von Vitzliputzli erzählt Crampas eine Opferszene, bei der »zwanzig, dreißig Spanier« ganz schnell und im Handumdrehen dem Vitzliputzli geopfert wurden: »Bauch auf, Herz raus« (161). Die Angstlust, die Crampas durch diese pikant-exotische Erzählung wohl evozieren will, wird durch die Geschichte von Pedro dem Grausamen in Zusammenhang mit einer Liebesgeschichte gebracht: Denn am Hof des Königs Pedro habe sich die Königin in heimlicher Liebe mit einem schönen Kalatravarritter verbunden, der dann vom König in einer »heimlichen Hinrichtung« (164) abgestraft worden sei. Höhepunkt dieser Erzählung ist ein Festmahl, das der

König zu Ehren des toten Ritters inszeniert, auf dessen leeren Platz aber der treue Hund des Ritters – »nennen wir ihn Rollo« (163) – den abgeschlagenen Kopf seines Herrn setzt:

Und nun denken Sie, meine gnädigste Frau, wie der König, dieser Pedro, sich eben erheben will, um gleisnerisch sein Bedauern auszusprechen, daß sein »lieber Gast« noch immer fehle, da hört man auf der Treppe draußen einen Aufschrei der entsetzten Dienerschaften, und ehe noch irgendwer weiß, was geschehen ist, jagt etwas an der langen Festtafel entlang, und nun springt es auf den Stuhl und setzt ein abgeschlagenes Haupt auf den leergebliebenen Platz, und über ebendieses Haupt hinweg starrt Rollo auf sein Gegenüber, den König. Rollo hatte seinen Herrn auf seinem letzten Gang begleitet, und im selben Augenblick, wo das Beil fiel, hatte das treue Tier das fallende Haupt gepackt, und da war er nun, unser Freund Rollo, an der langen Festtafel und verklagte den königlichen Mörder. (164)

Damit aber läuft das Erzählte auf ein Bild des Schreckens zu, das Effi »ganz still« (165) zurücklässt. Erzählt wird weniger die verlockende »heimliche Liebe« als vielmehr deren schreckliches Ende: die Prosaparaphrase ließe sich somit viel eher als Warnung auffassen, die zeigt, was man nicht tun soll, als »Schreckensbild« der ungezügelter Liebe,⁹ das auch denjenigen gilt, die denkbar gute Gründe für den heimlichen Normbruch haben. Dass der Text tatsächlich auf ein solches Bild zuarbeitet, verdeutlicht ein Blick in einen Entwurf Fontanes, in dem Effi – hier noch Betty genannt – dem Hauptmann gegenüber äußert, sie könne das Bild nicht mehr loswerden: »Du [...] erzähltest mir die Geschichte von dem [Clatrava-Ritter und dem Neufundländer der den Kopf packte und [...] auf den Stuhl sprang und den Kopf des Enthaupteten oder des Toten dem grausamen König entgegenhielt. Ich kann das Bild nicht loswerden. Ich wollte, du hättest mir's nicht erzählt.«¹⁰ Das entsetzliche Bild und die gespenstische Szene stehen hier in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie bei dem »aufgeklebten Chinesen« im Spukhaus, so dass man einer »Erziehung durch Spuk« durchaus eine »Verführung durch Spuk« zur Seite stellen kann. Unter der Crampas'schen »Zitatcollage«¹¹ scheint jedoch noch ein weiterer Intertext hervor, der das Thema des »Angstapparats| aus Kalkül« aufnimmt, und zwar indem er die Eroberung der geliebten Frau an die kluge Nutzung einer Höllenerscheinung bindet. Es handelt sich um die Novelle des *Nastagio degli Onesti*, die in Boccaccios *Dekameron* (V, 6) erzählt wird. Die Novelle soll im Folgenden zunächst kurz rekapituliert werden.

Der junge Mann Nastagio degli Onesti war so hoffnungslos in eine schöne junge Dame verliebt, dass er kurz vor dem Selbstmord stand. Bei einem Spaziergang in einem Pinienwald sieht er auf einmal, wie eine nackte Frau von einem Ritter und Jagdhunden gehetzt wird; als er den Ritter anspricht und die wehrlose

Frau verteidigen will, antwortet ihm dieser, das Gesehene sei eine Höllenstrafe: Als Strafe für seinen Liebesselbstmord müsse er die Geliebte immer wieder aufs Neue hetzen, ihr das einst so kalte und harte Herz herauschneiden und ihre Eingeweide den Hunden zum Fraß vorwerfen. Die Frau, die für ihre widerspenstige Hartherzigkeit gestraft werde, würde daraufhin wieder auferstehen und die Hetzjagd von Neuem beginnen. Nastagio sieht nun mit Entsetzen, wie der Ritter die Frau tötet, ihr Herz und Eingeweide herauschneidet und sie den Hunden zum Fraß vorwirft, woraufhin die Frau wieder aufersteht und die Hetzjagd von vorne beginnt. Anstatt durch diese Erscheinung von seiner übermäßigen Liebe kuriert zu werden, kommt ihm der Einfall, sie sich zu Nutze zu machen. Er veranstaltet an eben jener Stelle ein Fest, lädt dabei seine Angebetete mit Familie und Freundinnen ein und führt ihr die Höllenerscheinung regelrecht vor: auf das inszenierte »Theater der Grausamkeit«¹² folgt die Erklärung der Höllenstrafe, woraufhin die Frauen derart erschrocken sind und so jämmerlich weinen, als ob sie selbst zu Tode gejagt würden. Am meisten ängstigt sich natürlich die Angebetete Nastagios, die allen Grund hat, die Szene auf sich zu beziehen: noch am selben Tag lässt sie ihm ausrichten, sie sei zu allem bereit, woraufhin Nastagio, der Ehrbare (*onesti*), sie heiratet.

Nastagio hat so tatsächlich mit großem Erfolg einen Angstapparat aus Kalkül inszeniert und die schöne Spröde, die sich der Liebe verweigern wollte, durch Spuk erzogen. Die gewaltsamen Bilder, die Crampas erzählt, finden sich bereits in dieser Geschichte: So wiederholt das serienmäßige Herausreißen der Herzen der »zwanzig, dreißig Spanier« im *Vitzliputzli* die Hetzjagd der Frau, der immer wieder das einst so grausame Herz herausgeschnitten wird. Auch das Motiv des *contrappasso*, das Boccaccio aus Dantes *Inferno* übernimmt und parodiert, indem er die weibliche Liebesverweigerung zur Sünde macht, findet sich in der Wendung von »heimlicher Liebe« und der zum Verbrechen passenden »heimlichen Hinrichtung« als Strafe (164).¹³ Entscheidend ist darüber hinaus, dass Crampas Effi um jeden Preis in das Erzählte einbinden will und deshalb den Hund des Calatrava-Ritters nach Effis Neufundländer Rollo nennt. Nimmt man noch Effis Erwähnung des »kastalischen Quells« (147) als expliziten Hinweis auf das Motiv der Jagd hinzu, so entsteht der Eindruck, dass sie selbst es ist, die gejagt und gehetzt werden wird, gibt sie ihre abweisende Haltung nicht auf:

»...I Hab ich doch inzwischen aus dem Brief meines alchimistischen Geheimkorrespondenten erfahren, daß Sie neben vielem anderen gelegentlich auch Dichter sind. Anfangs habe ich mich gewundert ...«

»Denn Sie haben es mir nicht angesehen.«

»Nein. Aber seit ich weiß, daß Sie bei neun Grad baden, bin ich anderen Sinnes geworden ... neun Grad Ostsee, das geht über den kastalischen Quell ...«

»Dessen Temperatur unbekannt ist.«
»Nicht für mich; wenigstens wird mich niemand widerlegen.« (147 f.)

Effi selbst gibt also vor, die Temperatur des kastalischen Quells zu kennen, in dessen Nähe auch Crampas über das Motiv des Badens und Dichtens gerückt wird. Vor allem aber wird deutlich, dass sie die Geschichte kennt, nämlich die der Nymphe Kastalia, die sich auf der Flucht vor den Liebeswerbungen Apollos in jenen Quell stürzte, der seitdem die Dichtergabe verleihen kann. Die sonst wenig Belesene verfügt an dieser Stelle damit durchaus über das kulturelle Wissen, das einen Resonanzraum bereitstellt, in dem die unterschwellig erzählten Schreckensbilder wirken können.

Dem Innstetten'schen »Angstapparat« ist so ein Crampas'scher beizustellen und die Verführungsgeschichte, die von Effis Seite aus von Anfang an ebenfalls von Unbehagen und Ängsten gekennzeichnet ist, erscheint damit keineswegs nur als Ausflucht aus einer angstgeprägten und lieblosen Ehe. Auch die Tatsache, dass Crampas alles in allem als Liebhaber wenig plausibel ist – er ist nochmals zwei Jahre älter als Innstetten und Effi selbst kommentiert das nur noch spärlich vorhandene Haar – und der Roman entsprechend das Muster, nach dem die junge Ehefrau im Ehebruch ihren natürlichen Neigungen nachgeht, durchkreuzt, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Gemeinsamkeiten der beiden männlichen Figuren. Der Text entwirft dabei eine auffallende Strukturgleichheit der zwei »Angstapparate«: Beide Männer wollen die Ängste der Frau zu Erziehungszwecken instrumentalisieren und durch ein gespenstisches Gemisch von Schreckensbildern und aus Zitatfetzen bestehenden Erzählungen schüren. Und beide werden von einer Ansteckungsmetaphorik begleitet, die sich auf die für das Wirken des Apparats wesentliche Glaubensfrage bezieht. So wird das »Literaturgespräch« zwischen Crampas und Effi durch folgendes Geplänkel eingeleitet:

»Wo haben Sie Knut gelassen?«
»Er hat einen Ziegenpeter.«
»Merkwürdig«, lachte Effi. »Eigentlich sah er schon immer so aus.«
»Sehr richtig. Aber Sie sollten ihn jetzt sehen! Oder doch lieber nicht. Ziegenpeter ist ansteckend, schon bloß durch Anblick.«
»Glaub ich nicht.«
»Junge Frauen glauben vieles nicht.«
»Und dann *glauben sie wieder vieles, was sie besser nicht glaubten.*«
»An meine Adresse?«
»Nein.«
»Schade.« (158 f., meine Hvhg.)

Und auch Innstetten verweist Effi im Spukgespräch auf die »Bazillen, die in der Luft herumfliegen«, die als Krankheitsüberträger im Unterschied zu den gleichfalls unsichtbaren, aber immerhin nicht ansteckenden Geistern wirklich gefährlich seien:

»Ja, Geert, bist du denn so sicher, daß es so was nicht gibt?«

»Will ich nicht behaupten. Es ist eine Sache, die man glauben und *noch besser nicht glauben* kann. Aber angenommen, es gäbe dergleichen, was schadet es? Daß in der Luft Bazillen herumfliegen, von denen du gehört haben wirst, ist viel schlimmer und gefährlicher als diese ganze Geistertummelage. Vorausgesetzt, daß sie sich tummeln, daß so was wirklich existiert. [...]« (92, meine Hvhg.)

Spukgeschichten und pikante Erzählungen übertragen sich nicht nur unkontrolliert wie Bazillen in der Luft, sie können auch das Individuum mit dem Glauben an vieles, was es »besser nicht glauben« sollte, infizieren. Auch hier ist der versteckte *Nastagio* aufschlussreich, denn dort wird der Rezipient so lange das Entsetzen der Figuren an den verübten Grausamkeiten teilen, bis er schließlich die Übersteigerung und Umkehrung der Parodie bemerkt, woraufhin der Schrecken in Vergnügen kippt. Die erzählte Gewalt wird in dem Bewusstsein amüsant, dass sie nicht ernst gemeint und Teil eines literarischen Spiels ist. Die Novelle selbst inszeniert einen »Drehpunkt«, bei dem das Entsetzen dem Vergnügen weicht, nämlich Nastagios glücklichen Einfall, die grauenvolle Höllenerscheinung, bei deren Anblick ihm eben noch die Haare zu Berge standen, als Kunstwerk auf die Bühne zu bringen und zu seinen eigenen Zwecken zu instrumentalisieren. Auch Fontanes Roman kreist um den »Drehpunkt« von Heiterkeit und Entsetzen und immer wieder wird auf vergnügliche Weise von gewaltvollen und schrecklichen Dingen erzählt.¹⁴ Einen Moment, in dem der Spuk verschwindet und nur noch die vergnügliche Geschichte bleibt, wird man hier jedoch vergeblich suchen und alle Figuren scheinen Teil dieser heiter-beängstigenden Gemengelage. Weder Innstetten noch Crampas ähneln daher genau betrachtet dem schlaun *Nastagio*, der die Bilder der Gewalt und die Ängste der Frau bewusst instrumentalisiert. Das Aufzeigen des versteckten Intertextes *Nastagio* und der Strukturgleichheit der zwei Apparate, die bis zu wortwörtlichen Wiederholungen geht, kann eher dazu dienen, die Angstapparate vom Kalkül zu lösen und auch den von der Leserschaft oft hart verurteilten »armen Innstetten« – so Fontane selbst – vom Vorwurf der Grausamkeit freizusprechen. Auch der »Spuk« im Zentrum des realistischen Gesellschaftsromans wird durch diese Lektüre in seiner Unerklärlichkeit stark gemacht, indem die griffige Formel des »an Grausamkeit« grenzenden »Angstapparats| aus Kalkül« in einem Intertext

verortet wird, der wesentliche inhaltliche und poetologische Drehpunkte spiegelt, dabei aber kontrastiv konturiert.

II.

Boccaccios *Nastagio* ist als Novelle in besonderer Weise geeignet, allgemeine Aussagen über zentrale Themen und Verfahren des *Dekamerons* zu machen, die auch für Fontanes Roman relevant sind. So lässt sich der schlaue Einfall *Nastagios*, mit dem er die entsetzliche Erscheinung instrumentalisiert, ebenso als Reflexion auf die Figur des Erzählrahmens selbst lesen, als dessen Gründungstext der Novellenzyklus in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Der Rahmen erlaubt es als Medium der Eingrenzung und Ausgrenzung, die unmittelbare Affizierung des Rezipienten zu unterbrechen und das Kunstwerk »ästhetisch genießbar« zu machen.¹⁵ Eng damit verbunden sind die Problematik der Ansteckung als unmittelbare Affizierung durch Kontakt, die eben durch die rahmende Distanzierung verhindert werden soll, sowie die Zeitreflexion, die Boccaccios Novellenzyklus entwickelt. Denn Anlass des Erzählens der 100 Geschichten ist die Flucht vor der in Florenz wütenden Pest auf ein abgeschiedenes Landgut, wo sich die *onesta brigata* die Zeit der Gefährdung durch Geschichtenerzählen vertreibt. Wie wesentlich die Funktion des Erzählens sowohl als Begründung einer sozialen Ordnung der Erzählgemeinschaft als auch als Zeitvertreib ist, darauf verweist auch das Vorwort des Verfassers, der – nachdem er selbst (wie *Nastagio*) beinahe aus Liebe Selbstmord begangen hat – sein Werk nun liebeskranken Frauen widmet, denen es an zerstreuten und ablenkenden Tätigkeiten mangle und die darum besonders gefährdet seien, dem Liebestod zu erliegen. Ihnen sollen die Geschichten über die Zeit der Gefährdung hinweghelfen, bis wiederum die vergangene Zeit selbst dafür gesorgt habe, dass sich die Liebe zu heiteren Erinnerungen abschwäche.

Auch Fontanes Roman ist, so hat man oft bemerkt, eine Reflexion über Zeit und insbesondere über das Verhältnis von Zeit und Erzählen. Dass auch hier auf Boccaccios Novellenzyklus und die darin etablierten Zusammenhänge von Zeitvertreib, Erzählen und Distanzierung Bezug genommen wird, verdeutlichen nicht nur die schon herausgestellten Aufnahmen der Ansteckungsmetaphorik, die in der Idee einer Ansteckung »durch Anblick« (158) sogar noch gesteigert wird. Auch die Art und Weise, wie man sich in Berlin die Zeit vertreibt, erinnert an Boccaccios Erzählgemeinschaft, die dem Geschichtenerzählen vor anderen geselligen Tätigkeiten, wie Musizieren oder Brettspielen, den Vorzug gab:¹⁶ »Mitunter wurde musiziert, kurze Zeit sogar ein Whist versucht; man gab es aber wieder

auf, weil man fand, daß eine Plauderei gemüthlicher wäre. [...] Niemand erheiterte sich dabei mehr als Effi, was dann meistens Veranlassung wurde, kleinstädtische Geschichten in Hülle und Fülle folgen zu lassen« (261 f.). Wie wirkungsvoll die Zeit durch die Berliner Plauderabende vertrieben wird, verdeutlicht nicht zuletzt die Tatsache, dass nach der ausführlich geschilderten Kessiner Leidenszeit, die alles in allem nicht einmal zwei Jahre umfasste, auf einmal »in einem einzigen Satz, ja, in der Parenthese eines Nebensatzes, [...] eine Zeitspanne von fast sieben Jahren überbrückt« wird.¹⁷ Auch die Diskussion, in der Innstetten und Wüllersdorf nach der Entdeckung von Effis Ehebruch die Frage entscheiden wollen, ob das Duell tatsächlich sein müsse, nimmt diese Zusammenhänge auf, denn Innstetten betont, dass er sich keinesfalls duellieren wolle, denn »die Zeit, rein als Zeit« (277) habe bereits jedes Bedürfnis nach individueller Rache in einen Wunsch nach Versöhnung verwandelt. Aufgerufen wird damit genau jene therapeutische und heilsame Funktion der mit Geschichten vertriebenen Zeit, die Boccaccios Erzählen motiviert hatte.

Doch wie schon anhand der Aufnahme des »Angstapparatsl aus Kalkül« zu beobachten war, so handelt es sich auch hier um eine kontrastive Spiegelung, die durch die zitierende Aufnahme des Prätextes auf die eigenen Leerstellen verweist. Einmal mehr ist dabei die Figur des distanzierenden Rahmens virulent, die im Novellenzyklus Ordnung stiftet, aber in Fontanes Roman naturgemäß fehlt. Denn auch wenn die Geschichten im *Dekameron* immer wieder Gegenstand mehrfacher Perspektivierungen und Infragestellungen sind, das Erzählen also mehrdeutig und offen ist, so stiftet der Rahmen doch eine Hierarchie zwischen Erzählern und Erzähltem, die für die Deutung der Novellen bedeutsam sein kann. Vor allem aber zieht er eine Grenze zur erzählten und als fiktiv markierten Welt ein, die es im Fall der *Nastagio*-Novelle beispielsweise ermöglicht, die erzählten Grausamkeiten als literarisches Spiel im Modus der Heiterkeit zu rezipieren. Wie notwendig eine solche Grenze zur Literatur ist, darauf verweist nicht zuletzt die Novelle selbst, die betont, dass die von Nastagio zu seinem theatralischen Festmahl geladenen Damen die so grausam Verfolgte zu deren Lebzeiten selbst gekannt hätten und einige sogar mit ihr verwandt seien – und sich daher nur umso stärker mit ihr identifizierten. Mit dieser Konstellation ist auch der entscheidende Unterschied zum Verhältnis von Erzählen und Zeit in Fontanes Roman benannt: Denn einerseits wird das gesellige und gemeinschaftsstiftende Erzählen als heilsamer und wirkungsvoller Zeitvertreib pointiert vorgeführt; andererseits wird aber auch die Tatsache, dass sich Innstetten nicht für die Theorie der Verjährung, sondern für das Duell entscheidet, der Roman also in der Verstoßung Effis, mit dem Tod Crampas' und dem Unglück Innstettens endet, an das Geschichtenerzählen rückgebunden. Grund für diese Ambivalenz

des Erzählens ist das (rahmenlose) Zirkulieren von Erzählungen und Stoffen, die Austauschbarkeit von Erzählern und Figuren, die – wie in der Formulierung einer gespenstischen Ansteckung durch Anblick – eine vollkommene Durchlässigkeit zwischen literarischer und sozialer Welt schafft. Das Erzählen speist sich so einerseits aus der sozialen Wirklichkeit, andererseits ist es gerade das Zusammenfallen von Wirklichkeit und Literatur, das unheimliche und gespenstische Wirkungen erzeugt. Vorgeführt werden diese Zusammenhänge anhand der Berliner Plauderabende, die nunmehr die selbst erlebten »kleinstädtische[n] Geschichten« (261) erzählen, also von den einstigen Nachbarn in Kessin, die nun zu Stoff und Figuren geworden sind und nicht zuletzt von den Erzählern selbst handeln:

Auch Kessin mit Gieshübler und der Trippelli, Oberförster Ring und Sidonie Grasennabb kam dann wohl an die Reihe, wobei sich Innstetten, wenn er guter Laune war, nicht leicht genugtun konnte. »Ja«, so hieß es dann wohl, »unser gutes Kessin! Das muß ich zugeben, es war eigentlich reich an Figuren, obenan Crampas, Major Crampas, ganz Beau und halber Barbarossa, den meine Frau, ich weiß nicht, soll ich sagen unbegreiflicher- oder begreiflicherweise, stark in Affektion genommen hatte [...]«. (261 f.)

Dass der Roman hier die Mechanismen des Klatsches nachahmt, aus dem nicht zuletzt auch sein Stoff hervorgegangen ist, wurde zurecht hervorgehoben.¹⁸ So wirkt Klatsch zwar einerseits integrativ, indem das meist negative Reden über Abwesende, die dennoch zum Bekanntenkreis der Gesprächspartner gehören, Vertrauen stiftet, das Fehlverhalten anderer ahndet und dabei ermöglicht, sich über die Gültigkeit sozialer Normen auszutauschen. Problematisch wird er aber dann, wenn die Erzähler, wie hier Innstetten, gar nicht wissen, was und wovon sie eigentlich berichten. Denn Innstetten mokiert sich ja nicht nur über die »guten Kessiner«, allen voran Crampas, sondern er rührt auch unwissentlich an Effis Ehebruch und ihre Angst vor Entdeckung: »Effi suchte lachend darauf einzugehen, aber es gelang ihr nur mit Anstrengung, und wenn dann die Gäste gingen, [...] so fühlte sie sich immer aufs neue von den alten Vorstellungen gequält, und es war ihr zu Sinn, als ob ihr ein Schatten nachginge« (262). Noch expliziter wird diese Konstellation in dem Gespräch mit Wüllersdorf über die Duellfrage. Denn bei den kommenden Plauderabenden wäre es Innstetten selbst gewesen, an dessen »quälende Vorstellungen« – nämlich den Ehebruch Effis und der »Fleck auf Isleiner Ehre« (279) – in allen möglichen Klatschgeschichten unwissentlich und unweigerlich gerührt worden wäre. Bleiben die Erzähler in Boccaccios Rahmenerzählung abstrakt und geschichtslos – so wird etwa berichtet, dass jeder der drei Männer in eine der sieben Damen verliebt sei, ohne dass man näheres erfährt – so haben die Erzähler in *Effi Briest* ihre individuellen

Lebensgeschichten, die gleichzeitig so typisch sind, dass sie sich immer wieder in Erzählungen über andere, die nur zu oft ein »zu Gericht sitzen!« (279) sind, wiedererkennen müssen.

Das Erzählen wird so zweischneidig, indem es einerseits Vertrauen schafft, andererseits aber immer wieder die eigenen »Schreckensbilder« wachrufen kann, es ist gesellschaftlicher Schmierstoff und grausam-heiterer Zeitvertreib zugleich. Gleichzeitig haftet ihm durch dieses unkontrollierte Zirkulieren von Stoffen und Geschichten etwas Gespenstisches an. Hervorgehoben werden diese Zusammenhänge einerseits durch die Ansteckungsmetaphorik, die »Geistertummelage« und »Bazillen«, Bilder und Geschichten zusammenführt. Andererseits verweist auch das mysteriöse Bild des im Kessiner Haus herumspukenden Chinesen, das an einer Stuhllehne im Saal klebt, auf einen Spuk ohne Rahmen. Die herausgestellten Bezüge zu Boccaccios *Dekameron* betonen dabei die Durchlässigkeit dieses Erzählmodells, in dem Geschichten zirkulieren und die Erzähler immer wieder zu Figuren werden, in besonderem Maße. Die soziale Dimension des Erzählens, die in der Verständigung über gesellschaftliche Werte und Normen und der Ahndung von Fehlverhalten liegt, wird dabei besonders problematisiert, indem das Reden über Andere die Erzähler immer wieder mit dem eigenen Fehlverhalten konfrontiert. Auch hier lässt sich ein Rekurs auf Boccaccios Text erkennen: Ist es im *Dekameron* die Angst vor der Pest, die zur Zerstörung gesellschaftlicher und familiärer Bindungen führt, indem Freundschaften nichts mehr gelten, Ehegatten einander verlassen und sogar Eltern ihre Kinder verstoßen, so trifft dieses Schicksal auch Effi. Sie wird aus Angst davor ausgestoßen, selbst zum Stoff einer vergnüglich-quälenden Geschichte zu werden.

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 Nouvelle am 20.10.2017.
- 2 Vgl. Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, München 2017, 246 f. sowie dies., *Global National? Theodor Fontanes »Effi Briest« und die zeitgenössische »Kolonialliteratur«*, in: *Weimarer Beiträge*, 65(2019)2, 183–198.
- 3 Theodor Fontane, *Effi Briest*, hg. von Christine Hehle (= *Große Brandenburger Ausgabe*, Bd. 15: *Das erzählerische Werk*) Berlin 1998, 47. Dieser Text wird im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl in Klammern im Fließtext zitiert.
- 4 So Fontane in einem Brief an Josef Viktor Widmann vom 19. November 1895: »Sie sind der erste, der auf das Spukhaus und den Chinesen hinweist; ich begreife nicht, wie man daran vorbeisehen kann, denn erstlich ist dieser Spuk, so bilde ich mir wenigstens ein, an und für sich interessant, und zweitens, wie Sie hervorgehoben haben, steht die Sache nicht zum Spaß da, sondern ist ein Drehpunkt für die ganze Geschichte. Was mich ganz besonders gefreut hat, ist, daß Sie dem armen Innstet-

- ten so schön gerecht werde. Eine reizende Dame hier, die ich ganz besonders liebe und verehere, sagte mir: »Ja, Effi; aber Innstetten ist ein »Ekel«. Und ähnlich urteilen alle. Für den Schriftsteller in mir kann es gleichgültig sein, ob Innstetten, der nicht notwendig zu gefallen braucht, als famoser Kerl oder als »Ekel« empfunden wird, als Mensch aber macht mich die Sache stutzig« (zit. nach: Gerhard Erler (Hg.), *Fontanes Briefe in zwei Bänden*, Berlin-Weimar 1980, Bd. II, 386 f).
- 5 Es ist eine relativ neue Tendenz in der Forschung, den Innstetten'schen Angstapparat aus Kalkül, wie er von Crampas suggeriert wird, in Frage zu stellen. So konstatiert erst Gerhard von Graevenitz, dass die meisten Interpreten Crampas den Angstapparat »geglaubt« hätten (Gerhard von Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*, Konstanz 2014, 628) und Christian Begemann spricht von der problematisch »zweideutigen Haltung« Innstettens in Bezug auf die Spukfrage, die jedoch nicht auf »pädagogisch-taktische Spielchen zurückzuführen« sei, sondern vielmehr »Ausdruck eines grundsätzlichen kulturellen Dilemmas bei der Konzeption von Wirklichkeitskonzepten« (Christian Begemann, »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...«, *Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes »Effi Briest«*, in: Peter-Uwe Hohendahl, Ulrike Vedder (Hg.), *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*, Freiburg/Breisgau-Berlin-Wien 2018, 215). Auch die unlängst erschienene Studie Elisabeth Strowicks widmet sich dem Spuk in *Effi Briest*, ohne ihn auf individuelles Kalkül zurückzuführen (Elisabeth Strowick, *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*, Paderborn 2019, 227-251).
 - 6 Paul Irving Anderson, *Von »Selbstgesprächen« zu »Text-Paradigma«. Über den Status von Fontanes Versteckspielen*, in: *Fontane-Blätter*, 65/66 (1998), 300-317.
 - 7 Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne*, 624 f.
 - 8 Christian Grawe, *Crampas Lieblingsdichter Heine und einige damit verbundene Motive in Fontanes »Effi Briest«*, in: *Raabe-Jahrbuch*, 23 (1982), 148-170, hier 154. Ähnlich z.B. auch Peter Pütz, der von einer »leidenschaftlichen Liebeserklärung« Crampas' spricht, die sich hinter den Heine-Zitaten verstecke (Peter Pütz, *Wenn Effi läse, was Crampas empfiehlt ... Offene und verdeckte Zitate im Roman*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text+Kritik. Sonderband Theodor Fontane*, München 1989, 174-184, hier 177). Anders Gerhard Neumann, der von einer »Zitatcollage« als »Verführungsinstrument« spricht (Gerhard Neumann, »Eigentlich war es doch ein Musterpaar«. *Die trübe Passion der Effi Briest*, in: *Cahiers d'Etudes germaniques*, 45 (2003), 209-228, hier 220 f).
 - 9 So André Jolles zum von Boccaccio umgestalteten Stoff der *Nastagio*-Novelle, auf den im Folgenden näher eingegangen werden wird: André Jolles, *Einleitung*, in: Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, Übertragung von Albert Wesselski, Einleitung von André Jolles, Frankfurt/Main 1972, VII-LXXXVII, hier LXXIV f.
 - 10 Zit. nach dem Kommentarteil der benutzten Ausgabe (399). Renate Schäfer (später Böschenstein) hat schon 1962 die These vertreten, Fontane spreche »gewöhnlich in seinen Entwürfen weit ausdrücklicher [...] als in den endgültigen Fassungen«, weshalb Bearbeitung und Korrektur nicht zuletzt auch der Veruneindeutigung dienen (Renate Schäfer, *Fontanes Melusine-Motiv*, in: *Euphorion*, 56 (1962), 69-104, hier 75).
 - 11 Neumann, »Eigentlich war es doch ein Musterpaar«, 220 f.
 - 12 Irene Albers, *Die Sprache des Körpers und die Sprache der Novelle. Boccaccio und Marguerite de Navarre*, in: *Poetica*, 36 (2004), 71-116, hier 98.
 - 13 Zu Boccaccios Novelle als Parodie siehe Bodo Guthmüller, *Parodierung und spielerische Umkehrung mittelalterlicher Erzählliteratur. Boccaccios Novelle von Nastagio degli Onesti*, in: Christa Bertelsmeier-Kierst, Rainer Stillers (Hg.), 700

Jahre Boccaccio. Traditionslinien vom Trecento bis in die Moderne, Frankfurt/Main u.a. 2015, 105–125.

- 14 Graevenitz schreibt in Bezug auf Fontanes *Stechlin* von den »kleinen und großen Schrecken, die in den Falten des small talk und in den Brüchen seiner Diskurse lauern« (Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne*, 647).
- 15 Der Rahmen schließt nach Georg Simmel »alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird« (Georg Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, in: ders., *Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hg. von Rüdiger Cramme, Angela und Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1995, 101–108, hier 101).
- 16 »Hier ist es schön und kühl und, wie ihr seht, sind Brett- und Schachspiele hier, und jedermann kann sich nach seinem Belieben unterhalten. Wenn ihr aber darin meiner Meinung folgen wolltet, so würden wir uns diese heiße Tageszeit nicht mit Spielen vertreiben, wobei der eine Teil verdrücklich wird, ohne daß der andere oder die Zuschauer eine besondere Freude hätten, sondern mit Geschichtenerzählen, was der ganzen Gesellschaft, die dem einen Erzähler zuhört, Vergnügen bringen kann« (Boccaccio, *Das Dekameron*, 31).
- 17 Inka Mülder-Bach, »Verjährung ist [...] etwas Prosaisches«. »Effi Briest« und das Gespenst der Geschichte, in: *DVJS*, 83 (2009), 619–642, hier 629.
- 18 Hannelore Schlaffer, *Boccaccios Brigata und die Klatschbasen von Kessin*, in: Hugo Aust, Hubertus Fischer (Hg.), *Boccaccio und die Folgen. Fontane, Storm, Keller. Ebner-Eschenbach und die Novellenkunst des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2006, 23–31. Vgl. auch Manuela Günter, die Fontanes Roman als *human interest story* liest: Manuela Günter, *Realismus in Medien. Zu Fontanes Frauenromanen*, in: Daniela Gretz (Hg.), *Medialer Realismus*, Freiburg/Breisgau 2011, 167–190.

Reinhard Mehring
»Vorgriff der Vollkommenheit«
Thomas Manns literarischer Auftakt »Der Wille zum Glück«

Marginalisiertes Frühwerk

Thomas Mann dachte arbeitsökonomisch. Seine Vorhaben verwirklichte er meist zügig und beharrlich, und gute Einfälle und Ideen verschenkte er selten. Was er ausarbeitete, publizierte er umgehend. Nur wenige seiner Texte hatten ein umwegiges oder marginalisierendes Schicksal. Seine drei frühen Novellen-Sammlungen entwickelten eine Typologie und Phänomenologie der Möglichkeiten scheiternden und gelingenden Lebens.¹ Mann arbeitete sich dabei in einer aufsteigenden Linie von *Der kleine Herr Friedemann* über die *Tristan*-Sammlung von 1903 bis zum *Wunderkind*-Bändchen zu Glücksgestalten hinauf. Seine erste größere Novelle, *Gefallen*, 1894 in *Die Gesellschaft* erschienen, nahm er aber in keine seiner Sammlungen auf. Zwei frühe Texte, *Der Tod* und *Der Wille zum Glück*, fanden zwar Eingang in *Der kleine Herr Friedemann*, fehlen später jedoch in den Novellenbänden der Berliner und der Stockholmer Ausgabe. *Der Wille zum Glück* ist immerhin in der erweiterten *Friedemann*-Ausgabe von 1909 noch erhalten, während *Der Tod* dort bereits ausgeschieden ist. Zu dieser Ausgabe schrieb Mann am 15. März 1909 an seine ältere Lübecker Fürsprecherin und Dichter-Kollegin Ida Boy-Ed:

Als Zeichen unveränderlich dankbaren und treuen Gedenkens sende ich Ihnen hier meine Erstlinge, die noch einmal zu produzieren der Verleger der Mühe wert befunden hat. Es sind fast Alles Hervorbringungen eines Zwanzigjährigen, und eigentlich anerkennen thu' ich heute nur den »Kleinen Herrn Friedemann« selbst, den ich noch immer hübsch finde und mit dem ich vor dreizehn Jahren in der Neuen Deutschen Rundschau debutierte. Neuer sind die »Hungernden« (aus der Zeit des »Tonio Kröger« 1902) und das »Eisenbahnunglück«, eine kürzlich der Neuen Freien Presse gelieferte Gelegenheitsarbeit mit ein paar guten Momenten.²

Wenn Mann seine literarischen Anfänge 1909 dreizehn Jahre zurückdatiert, also auf das Jahr 1896, kann streng genommen eigentlich nur *Der Wille zum Glück* und nicht die 1897 erstmals publizierte *Friedemann*-Novelle gemeint

sein. Eine echte Fehlleistung? Dazu gibt es nur wenige Quellen. Die frühen Briefe und Verlagskorrespondenzen sind nur sehr unvollständig erhalten und ediert.³ Mann selektierte und organisierte seine Texte jedenfalls nicht nur nach formalen oder artistischen Gesichtspunkten, sondern auch material und teleologisch; er betrachtete seine Dichtung als pädagogischen Versuch der »Rettung und Rechtfertigung« (XI, 352) des eigenen Lebens und wollte durch paradigmatische Gestaltungen erkunden, ob ein gelingendes, subjektiv beglückendes und sozial verantwortliches Leben in Deutschland möglich sei. Erklärt das die Marginalisierung der Novelle in Manns Selbsteditionen? Bis heute wird sie von der Forschung vernachlässigt. Hans Rudolf Vaget analysierte sie als »pessimistische Kontrafraktur« einer frühen Novelle des Bruders und meinte, sie werde künstlerisch »nicht sehr hoch eingeschätzt«. Er meinte aber auch:

Obgleich die Schwächen dieser ersten Künstler-Novelle Thomas Manns nicht zu übersehen sind, erweist sie sich im Rückblick als eine Art Keimzelle für einige wichtige Motive, die später eine bedeutende Rolle spielen sollten: die Blutmischung als Symbol für die geistig-psychische Sonderstellung des Künstlers; der Typus des Leistungsethikers; der Kunstgriff, das Leben eines Künstlers aus der Perspektive seines Schulfreunds darzustellen (*Doktor Faustus*).⁴

Vaget spricht von »Geschmacksunsicherheiten« und einigen Fehlgriffen in die »Sphäre des Trivialromans«, aber auch von artistischen »Kontrafakturen« und vom »Vorspielecharakter« der Novelle; er betont die Auseinandersetzung mit Schopenhauer und Nietzsche⁵ und liest eine »pessimistische« Gesamtaussage heraus, die Glück auf den »sexuellen« Vollzug reduziere.⁶ Paolos Tod in der Hochzeitsnacht steht aber auch für die Finalisierung eines Lebenstraums und also gelingendes Leben. Der Erzählstil der Novelle muss nicht von den späteren Mann-Texten her negativ gewertet werden und als motivischer Vorgriff wäre allererst auf die Frage nach dem »Glück« und die frühe Verknüpfung von Künstlertum und Überlebenskunst mit dem »Willen zum Glück« zu verweisen.

Die Frage nach dem Glück gibt später auch einer anderen Novelle den Titel: *Ein Glück* erzählt von Liebesleid, weiblicher Solidarität und Mitleid. Dieses episodische Glück eines solidarischen Moments kontrastiert geradezu die starke Erzählung vom Lebensglück, von einem erfüllten und also gelingendem Leben, die die frühe Novelle 1896 bietet. Mit *Felix Krull* entwirft Mann später auch eine weitere Glücksgestalt, bevor er mit Castorp seine Kette von »Verfallsmenschen« um ein weiteres »Sorgenkind des Lebens« erweitert. Die frühe Verknüpfung von Künstlertum mit »Glück« sollte bereits dazu ermahnen, die Novelle *Der Wille zum Glück* nicht zu leicht zu nehmen.

Zum Entstehungskontext der *Novelle*

Wiederholt bezeichnete Mann seine *Friedemann*-Novelle als seinen literarischen »Durchbruch« (so XIII, 135);⁷ die früher entstandene *Glücks*-Novelle, die ihm den Kontakt zum *Simplicissimus* eröffnete, erwähnte er dagegen fast nie. Mit der *Friedemann*-Novelle eröffnete er seine gleichnamige erste Sammlung sowie die Novellenbände seiner Berliner *Gesammelten Werke*. Nach *Gefallen ist Der Wille zum Glück* Manns zweite große Novellenveröffentlichung. Sie erschien im ersten Jahrgang des *Simplicissimus* im August und September 1896 in mehreren Folgen. Die *Novelle Der kleine Herr Friedemann* wurde dann einige Monate später im Mai 1897 in einer anderen Zeitschrift veröffentlicht. Manns damalige Briefe an den Lübecker Jugendfreund Otto Grautoff sagen einiges über seine ersten literarischen Schritte. Mann erwähnt,⁸ dass er *Der Wille zum Glück* nach seiner ersten Italienreise im Dezember 1895 in München schrieb, im zeitlicher Nähe zu anderen Texten, die verloren gegangen sind oder von Mann vernichtet wurden. Er erwähnt noch andere verschollene Texte sowie die *Novelle »Walter Weiler«*, die bereits »acceptiert« war,⁹ die Mann aber einige Monate später zum *Bajazzo* umarbeitete. *Der Wille zum Glück* steht am Beginn der Zusammenarbeit mit dem *Simplicissimus* und am Anfang der literarischen Karriere. Brühwarm und angeberisch erzählt Mann Grautoff von dem anerkennenden Brief, den der Verleger Albert Langen ihm dazu geschrieben hatte, und er fügt an: »Morgen will ich Herrn Langen meinen Besuch machen. Ich muss ihn warm halten; er soll später meinen Novellenband verlegen.«¹⁰ Mit seinem nächsten Brief berichtet er Grautoff dann von einem Autodafé:

Übrigens: Ich habe es dieser Tage bei mir ganz besonders warm. Ich verbrenne nämlich meine sämtlichen Tagebücher – ! – Warum? Weil sie mir lästig waren; räumlich und auch sonst ... !...! Es wurde mir peinlich und unbequem, eine solche Masse von geheimen – sehr geheimen – Schriften liegen zu haben. Deine sämtlichen Briefe und einige uralte Novellen zweifelhafter Art, darunter sogar der unschuldige »B...!« haben ihre chemischen Hauptbestandtheile ebenfalls zum Schornstein hinaus geschickt. Ich empfehle Dir, eine ähnliche Säuberung vorzunehmen. Mir hat sie ordentlich wohl gethan. Man ist die Vergangenheit förmlich los und lebt nun wohlgemuth und unbedenklich in der Gegenwart und in der Zukunft.¹¹

Literarischer Erstlingserfolg, Autodafé und Aussichten auf einen ersten Novellenband bedingen einander damals offenbar. Mann denkt in den nächsten Monaten nun mit neuen Ambitionen an seine literarische Zukunft. *Der Wille zum Glück* scheint seinen Vorstellungen aber noch nicht ganz zu entsprechen. Im September 1896 vermeldet Mann den Abschluss der *Friedemann*-Novelle, mit

der er später seinen »Durchbruch« datierte. Über seine damaligen literarischen Fortschritte äußert er sich gegenüber Grautoff im April und Juli 1897 aus Rom dann so definitiv und gültig, dass es ausführlicher zitiert sei:

Da der »kleine Herr Friedemann« wahrscheinlich im Maiheft der »Neuen Deutschen Rundschau« erscheinen wird, so habe ich nun endlich Herr Fischer die Zusammenstellung meiner fünf letzten Arbeitchen für seinen Buchverlag vorgelegt – nämlich: »Der kleine Herr Friedemann« (als Titelstück), »Der Tod«, »Der Wille zum Glück«, »Enttäuschung«, »Der Bajazzo« l..l. Seit dem »Kleinen Herrn Friedemann« vermag ich plötzlich die Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann. Während ich ehemals, wollte ich mich auch nur mir selbst mitteilen, eines heimlichen Tagebuches bedurfte ...¹²

Seit einiger Zeit ist es mir, als hätte ich die Ellenbogen frei bekommen, als hätte ich Mittel und Wege gefunden, mich auszusprechen, auszudrücken und künstlerisch auszuleben, und während ich früher eines Tagebuches bedurfte, um, nur fürs Kämmerlein, mich zu erleichtern, finde ich jetzt novellistische, öffentlichkeitsfähige Formen und Masken, um meine Liebe, meinen Hass, mein Mitleid, meine Verachtung, meinen Stolz, meinen Hohn und meine Anklagen – von mir zu geben ... Das begann glaube ich, mit dem »Kleinen Herrn Friedemann«.¹³

»Formen und Masken« begreift Mann hier als Mittel und Wege zur »öffentlichkeitsfähigen« Aussprache persönlicher »Erlebnisse«. Mit der Komplementär- und Supplementfunktion dieser Masken deutet er an, dass er nicht zuletzt von »sehr geheimen« Erlebnissen spricht, die diskret mit Grautoff verbunden sind. Man muss aber nicht, wie Teile der Forschung, gelebte Homosexualität vermuten oder gar biographische Enthüllungen spekulativ erdichten.¹⁴ Es wäre auch zu fragen, ob Mann ernstlich und exklusiv von realen biographischen Erlebnissen sprach oder ob ihm nicht vielmehr die zeitgenössische Inflation des Erlebnisbegriffs in der damaligen Literaturwissenschaft und Ästhetik, etwa bei Dilthey,¹⁵ das Wort in die Feder diktierte. Jedenfalls betont Mann den autobiographischen Erlebniskern seiner Dichtung. Vergleichbare starke Aussagen finden sich 1904 etwa in Briefen an Ida Boy-Ed;¹⁶ *Bilse und ich* schreibt dieser Ästhetik 1906 dann ein Manifest.

Mann überarbeitete und schrieb seine Novellen bereits mit Blick auf die Gesamtkomposition eines Novellenbandes und schloss die Redaktion der *Friedemann*-Sammlung erst ab, als er bereits am Auftrag für einen Roman saß, der »etwa »Abwärts« heißen« sollte.¹⁷ »Dann kommt wieder ein Novellenband, von dem schon zwei Stück fertig sind«, schreibt Mann im April 1898 an Grautoff. Die Linie der ersten erlebnisexplikativen Novellensammlung ist damals durch

das Selbstverständnis bezeichnet, mit dem Mann sich einen »Verfallsmenschen« nennt.¹⁸ Sein erster Roman handelt dann vom »Verfall einer Familie« und Hanno Buddenbrook nennt Mann gelegentlich einen »kleinen Verfallsprinzen« (XI, 555). Seinen ersten Novellenband versteht er damals als »Ermunterung« und Auftakt zum Roman und nimmt eine jugendliche Unvollkommenheit dieses Debüts hin.¹⁹ Seinen Zweck hat die Sammlung, nach damaliger Einschätzung, erfüllt. Jedenfalls schrieb Mann am 7. April 1900: »Das kleine Buch, das so subjectiv und sehr aufrichtig ist, hat mir, so weit meine Fühlhörner tragen, die Sympathien der litterarischen Generation eingetragen, der ich angehöre.«²⁰

Wenn die erweiterte Sammlung von 1909 nicht mehr mit *Tobias Mindernickel* schließt, sondern mit dem *Eisenbahnunglück*, ist das Verfallsredo der ersten Sammlung deutlich korrigiert. *Das Eisenbahnunglück* zeigt den arrivierten Autor 1909 fast ungeschminkt autobiographisch. Sein Unglück besteht nur noch in einem Verkehrsunfall, der glimpflich endet. Zweifellos verschiebt dieser neue Abschluss die Linie und Botschaft des Bandes in Richtung gemeisterter Probleme und eines bürgerlich etablierten, gelingenden Lebens. Der Bajazzo erscheint 1909 bereits als Erfolgsschriftsteller, der das Kriterium autobiographischer Erlebnisaussprache fast schamlos und penetrant erfüllt. Der Autor Thomas Mann tritt nahezu unverhüllt als Großschriftsteller auf, der längst erster Klasse reist.

Finalisiertes Leben

Der Wille zum Glück variiert im Titel eine Formel Nietzsches. Die Novelle zitiert Nietzsches Rede vom »Pathos der Distanz« und schreibt sie einem Jugendidol Manns, Heinrich Heine zu. Mann mokiert sich damals bereits gegenüber Grautoff über oberflächliche Nietzsche-Adepten. Bruno Hillebrand zeigte schon, dass *Der Wille zum Glück* von der Auseinandersetzung mit Nietzsche geprägt war.²¹ Der Kommentar der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* verweist als einzige interpretatorische Anregung auf Georg Brandes und schließt Nietzsche ebenso dezidiert wie unplausibel aus, wenn er schreibt: »Als Quelle des Titels würde man zunächst auf Nietzsche tippen. Der leidenschaftliche Antrieb des Liebenden wird denn auch in Nietzsches Triebmetaphern festgehalten. Allein der Gedanke, dass man sich einer tödlichen Krankheit zum Trotz am Leben erhalten könne, gehört nicht spezifisch zu Nietzsches Themen.«²² Das knappe Argument ist weniger als schwach. Weder Nietzsche noch Thomas Mann behaupten strikt und eindeutig, dass Lebenswille und Krankheit sich definitiv ausschließen. Man braucht hier gar nicht erst die uferlose Deutungsliteratur zu Nietzsches Lebens-, Willen- oder Machtkonzepten zu bemühen,²³ um einen

Einfluss Nietzsches anzunehmen. Manns früher brieflicher Spott gegen Grautoffs »oberflächliche« Nietzsche-Referenzen zeigt schon, dass Mann sich damals bereits ein eigenes Nietzsche-Verständnis zusprach. In der frühen Novelle ist der Wille zur Macht mit dem Willen zum Glück geradezu identisch; sie demonstriert einen Triumph des Willens als Glück. Es ist also eine Novelle über Willensstärke und die wechselseitige Stiftung dieser Kraft durch Liebe.

Mit dem ersten Absatz formuliert Mann dabei bereits autobiographische Parallelen. Er führt einen Paolo als Alter Ego ein, der familiengeschichtlich auf die südamerikanische Herkunft seiner Mutter verweist.²⁴ Julia Mann hatte einen Bruder Paolo, Paul Thomas Mann ist nach ihm benannt. Der fiktionale Paolo, Held der Novelle, ist das eheliche Kind eines deutschen Plantagenbesitzers mit einer »Eingeborenen aus gutem Hause«. Ein Ich-Erzähler, norddeutscher (Lübecker) Schulkamerad und Jugendfreund, erzählt knapp von drei Epochen aus Paolos Leben: von der gemeinsamen Schulzeit in Norddeutschland, Wiederbegegnungen in München fünf Jahre später und neuerlicher Begegnung in Rom, weitere fünf Jahre später. Quantitativ wird vor allem die Münchner Epoche des jungen Künstlers geschildert, als Paolo den Erzähler nach Abschluss seines Akademiestudiums in das Haus eines reichen jüdischen Börsenmanns und Barons einführt, um ihm dessen einzige Tochter Ada vorzustellen, die er liebt. Paolos leidenschaftliche Liebesbegabung und seine künstlerischen Neigungen zeigten sich dabei schon in der norddeutschen Schulzeit; dort begegnete er in der Tanzstunde einer »ersten Liebe«, die verachtete und verhasste Schule musste er verlassen, als eine pornographische Aktzeichnung von ihm gefunden wurde.

Mann spannt bereits in diese frühe Novelle den Kontrast von Norden und Süden, Gesundheit und Krankheit, Mann und Frau, schulischer Anstalt und libertärem Künstlertum, Liebe und Freundschaft im Doppelpportrait auf. Das Freundschaftspaar von Paolo und dem Erzähler weist dabei auf Hanno Buddenbrook und Kai Graf Mölln, auf Tonio Kröger und Hans Hansen voraus. Paolo fusioniert als todgeweihter, herzkranker Maler Züge von Hanno und Kai; er ist so krank wie Hanno und so begabt wie Kai Graf Mölln. Sein Name »Paolo Hofmann« trägt bereits die Ambivalenzen von Tonio Kröger aus. Ein »Hofmann« im Sinne eines gefügigen Vasallen ist er gerade nicht.²⁵

Mann schreibt der Gestalt autobiographische Züge zu: neben der Herkunft der Mutter etwa die vorübergehende Unterkunft in einer norddeutschen »Pension«, einen Umzug nach Süddeutschland, die Schauplätze Norddeutschland (Lübeck), München und Rom. In München absolvierte Paolo erfolgreich die Akademie. Er verkehrte in dortigen Künstlerkreisen und genoss die dortige liberale Offenheit gegenüber der »sozialen Stellung als Maler«, die den gesellschaftlichen Umgang mit einem bürgerlich allerdings leicht dubiosen »Geldadel« (46) jüdischer oder

halbjüdischer Herkunft ermöglichte. Baron von Stein musste Wien einst nach einer – vermutlich nicht ganz legalen – »Affaire« (ebd.) verlassen und lebt nun in München als reicher Rentier. Manns Novelle nimmt sich einige Zeit, die erklärte und verhaltene Liebe Paolos zur jungen »Baronesse« Ada zu schildern; er betont dabei die leidenschaftlich »gespannte« (49), »unheimliche Ruhe« (51) zwischen beiden, die in der unbedingten Entschlossenheit des Paares resultiert, ihre Liebe nur in der Ehe zu leben.

Der Erzähler spricht von einer »vulkanischen, glühend sinnlichen Leidenschaft« (49) und interpretiert diese Liebe als »Begier [des kranken Paolo] nach Vereinigung mit glühender Gesundheit«; für die Liebe der Baronesse bietet er keine starke Erklärung an; die erwiderte Liebe ist aber ganz durch den Willen zur Ehe und das Erfordernis einer Einwilligung des Barons in die Heirat gezügelt. Die Liebe ist dabei sehr explizit. Die Liebesformel wird wechselseitig gesprochen und bestätigt; sie ist für beide geradezu ein Ehrenwort, ein Gelöbnis und Treueschwur, dem sie sich unbedingt verpflichten. Der Erzähler bemerkt sogleich die starke Liebe und Entschlossenheit Paolos, der dem Freunde »zuversichtlich« erklärt: »Ich glaube, daß ich glücklich sein werde« (50). Bald darauf verlässt er aber plötzlich die Stadt.

Eines Tages trifft der Baron zufällig den Erzähler und vermittelt ein Gespräch mit der Tochter, das die plötzliche Abreise oder Flucht erklärt: Paolo habe beim Vater um ihre Hand angehalten und der habe sie verweigert, unter Verweis auf Paolos lebensbedrohliche Herzkrankheit. Die Baronesse trägt dem Erzähler auf, Paolo gelegentlich ihrer unverbrüchlichen Liebe zu versichern. Sie schwört: »Ich werde niemals einem anderen Manne die Hand reichen als ihm« (52).

Fünf Jahre später trifft der Erzähler Paolo zufällig in Rom wieder; dass er mit seiner Herzschwäche überhaupt solange lebte, war medizinisch betrachtet, wie alle wissen, eine höchst unwahrscheinliche Überraschung. Die Jugendfreunde erkennen sich, wie einst in München, beide sofort freudig und nehmen ihren vertrauten Umgang wieder auf. Die letzten Jahre seit München hatte Paolo »immer auf Reisen« (54) verbracht, auch über Italien hinaus in Nordafrika und »Ägypten«; Mann spielt auf eine mythische Erfahrung des Südens und des »Orient[s]« (79) an, die er selbst bald in Neapel suchen und finden wird. Im November 1896, knapp ein Jahr nach Abschluss der Novelle, schreibt er Grautoff aus Neapel: »Das ist nicht mehr Europa – endlich nicht mehr Europa! ... Jenseits der Bucht beginnt, während ich schreibe, der Vesuv zu erglühnen.«²⁶

In der Novelle streifen die Freunde nun einen Monat lang durch Rom. Auf der Via Appia erklärt Paolo dem Freund mit Blick auf einen »großen Aquädukt« (56), weshalb er überhaupt noch lebt: »Ich klammere mich an einen Satz« (57): Gemeint ist das Gelöbnis der Baronesse. Plötzlich erhält Paolo einen großher-

zigen, rhetorisch großartig ausgestalteten Brief des Barons, der die Tochter für die Ehe endlich freigibt; er gesteht, dass er die entschlossene Liebe der Tochter unterschätzt habe, die sich den attraktivsten Alternativen verweigerte: »An den Gefühlen und Wünschen meiner Tochter sind die Jahre machtlos vorübergegangen« (59); Paolo reist nun umgehend aus Rom ab und stirbt bald nach der Ankunft in München »am Morgen nach der Hochzeitsnacht, – beinahe in der Hochzeitsnacht« (61).

Thomas Mann verzichtet darauf, von der Rückkehr nach München, Wiederbegegnung und Hochzeit oder gar der Hochzeitsnacht eingehend zu erzählen. Er endet novellistisch mit der plötzlichen Schicksalswende, die durch den Brief des Barons erfolgte. Der als Aktenstück rechenschaftlicher Verantwortung und Liebe grandiose Brief des Vaters bildet jedoch noch nicht den dramatischen Höhepunkt und Schluss der Novelle, die epilogisch knapp und lakonisch mit der kurzen Nachricht von Hochzeit und Tod ausklingt; Mann gestaltet vielmehr nach dem Brief noch eine große römische Abschiedsszene zwischen Paolo und dem Erzähler, die mit ihrer mythischen Vertiefung auf Späteres wie den *Tod in Venedig* vorausweist.

Bei gewittrigem Wetter lässt Mann die Freunde sich vor dem Trevi-Brunnen und »Gespann des Meergotts« (60) verabschieden. Paolos Flucht in den Süden, sein Kampf um Liebe und Leben, gelangt hier zum dramatischen Finale. Der Mythos des Südens entscheidet sich in dem alten Ritual, beim »Abschied von Rom« aus den Trevi-Quellen zu trinken. Orient und Afrika, Aquädukt und Trevi-Brunnen stehen hier für die mythischen Wasser des Lebens. Der Trevi-Brunnen wird seit römischer Antike in historischer Kontinuität aus einer alten Quelle gespeist. Mann vereinfacht die Baugeschichte in der Novelle, wenn er auf Renaissance anspielt, »klassische« Wiedergeburt, und Paolo vor dem Brunnen über Lorenzo Bernini räsonieren lässt. Paolo ist bemüht, den Abschied unpathetisch zu gestalten; er weiß aber um das Gewicht des Rituals, das der Freund beschwört, indem er ein Wasserglas überreicht: Der Erzähler möchte vor dem Brunnen einen zweiten Lebens- und Überlebensschwur stiften, nach dem Liebes- und Treueschwur der Braut. Mann entheiligt den Ritus nicht und lässt am Ende etwas unbestimmt, ob Paolo vom Wasser des Lebens trank:

Er nahm das Glas und führte es an die Lippen. In diesem Augenblick flammte der ganze Himmel in einem blendenden, lang anhaltenden Feuerscheine auf, und klirrend sprang das dünne Gefäßchen am Rande des Bassins in Scherben. Paolo trocknete mit dem Taschentuch das Wasser an seinem Anzug. »Ich bin nervös und ungeschickt«, sagte er. »Gehen wir weiter. Hoffentlich war das Glas nichts wert.« (60)

Das zerbrochene Glas steht hier wohl für den Nichtvollzug des Ritus. Es bleibt offen, ob Paolo den mythischen Zaubertrank absichtlich oder »ungeschickt«, als Fehlhandlung oder Fehlleistung verweigerte; sicher sein, dass er getrunken hat, kann man nicht. So steht die zweite Beschwörung des Lebens, der ritualisierte Wunsch des Freundes, Paolo möge sich zum Weiterleben entscheiden, gegen die vollzogene Hochzeitsnacht, die, wenig überraschend, tödlich endet. Der endliche Vollzug der Liebe bringt den Tod. Der Erzähler liest bei Paolos Begräbnis mit den letzten Worten der Novelle im »Antlitz« der Witwe denselben Ausdruck, den er im Abschied vom Freunde fand: »den feierlichen und starken Ernst des Triumphes« (61).

Es liegt nahe, hier von einem Triumph des Willens zur Liebe zu sprechen. Für die Baroness spricht die Novelle einmal von »Trotz und Entschlossenheit« (52). Sie hat dem Vater die Einwilligung abgetrotzt, so wie Paolo seiner Krankheit die Jahre des Wartens abrang. Der Wille zum Glück besteht im Vollzug der Liebe. Wer die Hoffnung nicht verliert, dem kommt das Glück entgegen. Fast lässt sich von einem vereinten Liebestod sprechen.

Antizipation einer Lebenskunst

Goethe unterschied 1830 in einem Beitrag für die von Hegel begründeten *Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* »zwei verschiedene Denkweisen«; er meinte, dass jeder Analyse eine synthetische »Voranschauung, Vorahnung des Einzelnen im Ganzen« vorausgehe.²⁷ Mit Gadammers philosophischer Hermeneutik ließe sich von einem »Vorgriff der Vollkommenheit« sprechen. Gadamer betonte die »inhaltliche« Bindung dieser »Sinnerwartung« an ein »Sachverständnis« oder eine »Wahrheit«.²⁸ Für Mann war das der autobiographische Erlebniskern. Im neunten Buch von *Dichtung und Wahrheit* schreibt Goethe von seiner Straßburger Zeit:

Unsere Wünsche sind Vorgefühle der Fähigkeiten, die in uns liegen, Vorboten desjenigen, was wir zu leisten imstande sein werden. Was wir können und möchten, stellt sich unserer Einbildungskraft außer uns und in der Zukunft dar; wir fühlen eine Sehnsucht nach dem, was wir schon im Stillen besitzen. So verwandelt ein leidenschaftliches Voreingreifen das wahrhaft Mögliche in ein erträumtes Wirkliches. Liegt nun eine solche Richtung entschieden in unserer Natur, so wird mit jedem Schritt unserer Entwicklung ein Teil des ersten Wunsches erfüllt, bei günstigen Umständen auf dem geraden Wege, bei ungünstigem auf einem Umwege, von dem wir immer wieder nach jenem einlenken.²⁹

Gewiss lässt sich Manns Novelle *Der Wille zum Glück* nicht als sichere Vorahnung lesen; eine erste Antritts- und Absichtserklärung des Künstlers ist sie aber schon. Im »Roman« über *Die Entstehung des Doktor Faustus* spricht Mann von seinem »halb spielerischen Glauben an gewisse Symmetrien und Zahlenentsprechungen« (XI, 145). Zu seinen Lebenserwartungen erklärte er auf Nachfrage: »Mit dem In-Erfüllung-Gehen von Prophezeiungen, sagte ich, sei es ein eigenes Ding; sie bewahrheiten sich oft nicht wortwörtlich, sondern auf eine andeutende Weise, die etwas von ungenauer und bestreitbarer, doch aber unverkennbarer Erfüllung habe« (XI, 146).

Der Wille zum Glück war in der autobiographischen Anlage und Stilisierung des Werkes geradezu eine Frühgeburt. Eine solche Fusion von Liebe, Wille und Glück, mit mythischer Reflexion auf die Quellen des Lebens, kam für Manns Leben und Werk 1896 vor der Zeit. Dabei ließen sich bereits erste Spuren des Eheromans finden, der in Manns Selbsterzählung schon in früher Jugend mit Kaulbachs Karneval-Gemälde beginnt. Mann berichtete wiederholt davon (vgl. XI, 468, 523), er habe Kaulbachs großes Gemälde der Pringsheim-Kinder als »Schuljunge« in einer Reproduktion besessen, lange bevor er Katia kennenlernte. Wenige Jahre später schrieb er *Der Wille zum Glück*. Sein Traum von der Hochzeit mit einer großbürgerlich-jüdischen Münchenerin erfüllte sich dann Jahre später.

Paolos Liebe ist stark, symmetrisch und heterosexuell. Sie eröffnet den Familienroman des Künstlers,³⁰ der mit *Wälsungenblut* und *Königliche Hoheit* problematischer weitergeführt ist, mit abgründigen Kinderidyllen (*Unordnung und frühes Leid*; *Mario und der Zauberer*) seine Weimarer Fortsetzung erfährt und dann in *Lotte in Weimar* mit der Thematisierung künstlerischer Größe und Egozentrik im Spiegel der Goethe-Maske erneut problematisch wird. Er sollte zuletzt noch mit einer Komödie, *Luthers Hochzeit*, enden. Thematisch ist *Der Wille zum Glück* ein Vorgriff auf die Möglichkeit von Glück, die der *Friedemann*-Themenkreis ansonsten weitaus pessimistischer und fataler betrachtete. Die Novelle thematisiert die Kraft der Liebe und Hoffnung. Davon ist für Friedemann, Mindernickel, den Bajazzo oder auch den »sonderbaren Herrn« (62) auf der Piazza San Marco, der seine Erwartungen an das Leben an den großen Worten maß und deshalb lapidar nur von seiner »Enttäuschung« (64) sprach, sonst nicht die Rede. Mancherlei Querbezüge und Vorprojektionen ließen sich von der Glücks-Novelle her ziehen. Manns Familienroman nahm später am idealen Glücksentwurf dann einige realistische Korrekturen vor. *Tonio Kröger* und *Der Tod in Venedig* ließen sich als korrektive Wiederaufnahmen betrachten. So wurde Tonio Kröger ein wiedergeborener Paolo Hofmann, der Manns Leben autobiographisch genauer entsprach.

Im Jahr der Publikation von *Königliche Hoheit* ließ Mann den *Willen zum Glück* noch einmal in der erweiterten Neuauflage der *Friedemann*-Sammlung erscheinen, während er die Tagebuch-Novelle *Der Tod* herausnahm. In der Berliner wie der Stockholmer Gesamtausgabe findet sich der frühgeborene Erstling dann nicht mehr. Manche Gründe ließen sich dafür finden. Die nicht ganz unproblematische Darstellung des Barons von Stein, mit ihrer Verbindung von nobilitiertem »Geldadel« und Judentum mit »Décadence« und geschäftlicher »Affaire« war es aber wohl nicht (46), weshalb die Novelle ausgeschieden wurde, lag der *Wälsungen*-Streit doch bereits zurück, als Mann die Novelle 1909 noch einmal veröffentlichte. Immer wieder grenzte Mann seine Dichtung vom rein artistischen Ästhetizismus ab. »Ich bin nicht Ästhet genug, mit einem schönen Stil alles entschuldigen zu können« (X, 18), meinte er 1906 in *Bilse und ich*; nicht die »Erfindung«, sondern die Kunst der »Beseelung« (X, 15) kennzeichne den Dichter. Unter Berufung auf den »Erkenntnis-Lyriker Friedrich Nietzsche« nannte Mann den literarischen »Ausdruck« in seinem ästhetischen Manifest auch eine »sublime Rache des Künstlers an seinem Erlebnis« (X, 20). »Erlebnis« und »Ausdruck« sind Manns zeittypische ästhetische Zentralkategorien; individuelles Kolorit erhalten sie durch die radikalen autobiographischen Konsequenzen, die Mann für seine Dichtung zog: »Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid es nur getröstet, sondern von mir, von mir ...« (X, 22).

Immer wieder betonte er den autobiographischen Sinn seines Werkes. Die autobiographische Identifikation findet sich auch in dieser Novelle; was ihr im proleptischen Vorgriff aber fehlte, war ihre Konkordanz oder Übereinstimmung mit Manns damaliger autobiographischer Selbstbeschreibung und der autorschaftlichen Botschaft vom »Verfallsmenschen«, die Mann im Vorblick auf die *Buddenbrooks* damals als literarische Antrittserklärung publik machen wollte. In der Alternative »Friedemann« oder »Hofmann« gab er der *Friedemann*-Novelle den Vorzug; seine erste Novellensammlung, die den »Abwärts«-Roman vom »Verfall einer Familie« ankündigen sollte, heißt nicht: *Der glückliche Hofmann*. Das klänge eher nach *Königliche Hoheit*! Es lässt sich zwar nicht eindeutig sagen, weshalb Mann seinen frühreifen Auftakt marginalisierte; es wäre aber schon etwas erreicht, wenn plausibel wurde, dass es dafür keine starken philosophischen oder ästhetischen Gründe gab. *Der Wille zum Glück* steht vollgültig neben anderen frühen Novellen; er geht ihnen geradezu voraus. So wiegen oder zählen nicht zuletzt die Kriterien, die Mann 1897 gegenüber Grautoff benannte: die Forderung eines autobiographischen Erlebniskernes und die Selbstbeschreibung des jungen Künstlers als »Verfallsmenschen«, denen die Vorprojektion des *Willens zum Glück* nicht ganz entsprach. Wenn Mann später gelegentlich zur Fortsetzung des *Felix Krull* meinte, jugendliche »Allotria« wie »Pan-Erotik und Juwelendieb-

stahl« ziemten seinem Alter nicht mehr,³¹ so ließe sich umgekehrt für *Der Wille zum Glück* sagen: Dieses Frühwerk von 1895/96 war Manns damaligem State of the Art in großartiger Vorprojektion voraus. Deshalb verschwand es nach 1909 aus der Selbstdarstellung und Autorerzählung Thomas Manns.

Anmerkungen

- 1 Reinhard Mehring, *Thomas Mann. Künstler und Philosoph*, München 2001, 20 ff; zur hier vertretenen Gesamtauffassung auch ders., *Das »Problem der Humanität«. Thomas Manns politische Philosophie*, Paderborn 2003; *Thomas Manns philosophische Dichtung. Vom Grund und Zweck seines Projekts*, Freiburg 2019; Manns Novelle *Der Wille zum Glück* wird hier mit Seitenzahl und ohne weitere Angabe aus Bd. VIII der dreizehbändigen Ausgabe zitiert: *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1974; alle weiteren Bände dieser Ausgabe werden durch Bandangabe und Seitenzahl direkt im Fließtext nachgewiesen.
- 2 Mann am 15. März 1909 an Ida Boy-Ed, in: Thomas Mann, *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1975, 161.
- 3 Die *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe* (= GKFA), Thomas Mann, *Briefe I. 1889-1913*, hg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget und Cornelia Bernini, Frankfurt/Main 2002 geht nur wenig über die dreibändige Briefausgabe Erikas Manns und die Briefe an Otto Grautoff hinaus. Der Briefwechsel mit Heinrich Mann beginnt erst 1900. Die Briefe an Grautoff bleiben weiter die wichtigste entstehungsgeschichtliche Quelle.
- 4 Hans Rudolf Veget, *Thomas Manns Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, 62.
- 5 Hans Rudolf Veget, *Intertextualität im Frühwerk Thomas Manns. »Der Wille zum Glück« und Heinrich Manns »Das Wunderbare«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 101 (1982), 193-216, hier 207 ff.
- 6 Ebd., 211.
- 7 Die »Selbstbiographie« erwähnt *Gefallen* und *Der Kleine Herr Friedemann*, überspringt aber die Novelle *Der Wille zum Glück*; *Lübeck als geistige Lebensform* erwähnt nebenbei nur »ein paar novellistische präludierende Versuche« (XI, 379); der *Lebensabriss* von 1930 erwähnt *Der Wille zum Glück* zwar, stellt aber den *Friedemann* heraus (XI, 104 f.); ein Lebenslauf von 1936 nennt nur *Friedemann* als »Hauptstück« (XI, 453) der ersten Sammlung; *On Myself* springt 1940 erneut von *Gefallen* zu *Friedemann*, ein spätes Vorwort zu einer ungarischen Ausgabe der Novellen erwähnt auch nur die *Friedemann*-Novelle (XI, 707 f.). Auffällig ist auch, dass Mann bei seinen Erinnerungen an Jakob Wassermann (X, 450) und den *Simplizissimus* (X, 850) jeweils den Namen der Novelle verschweigt, für die er seine ersten »Goldstücke« (X, 450) erhielt.
- 8 Brief vom 17. Januar 1896 an Grautoff, in: Mann, *Briefe an Otto Grautoff*, 67.
- 9 Brief vom August 1895 an Grautoff, in: ebd., 59.
- 10 Brief vom 2. Februar 1896 an Grautoff, in: ebd., 66 f.; vgl. dazu Heinrich Detering, *Akteur im Literaturbetrieb. Der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur*, in: *Thomas Mann-Jahrbuch*, 23 (2010), 27-45; zur gesamt künstlerischen Intermedialität des frühen Mann vgl. Reinhard Mehring, Francesco Rossi, *Intermediale Kunst*.

- Thomas Mann und die Künste*, in: dies. (Hg.), *Thomas Mann e le arti/Thomas Mann und die Künste*, Rom 2014, 9–33.
- 11 Brief vom 17. Februar 1896 an Grautoff, in: Mann, *Briefe an Otto Grautoff*, 70.
 - 12 Brief vom 6. April 1897 an Grautoff, in: ebd., 89 f.
 - 13 Brief vom 21. Juli 1897 an Grautoff, in: ebd., 97.
 - 14 In diese Richtung geht gelegentlich Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, München 2001.
 - 15 Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1906.
 - 16 Dazu Manns Briefe vom 22. Februar und 19. August 1904 an Ida Boy-Ed, in: Mann, *Briefe an Ida Boy-Ed*, 145 ff. (»Intimitäten und Confessionen«; »Ethos persönlicher Hingabe«).
 - 17 Brief vom 20. August 1897 an Grautoff, in: Mann, *Briefe an Otto Grautoff*, 101.
 - 18 Brief vom 21. Juli 1897 an Grautoff, in: ebd., 96.
 - 19 Brief vom 6. April 1897 an Grautoff, in: ebd., 90.
 - 20 Thomas Mann am 7. April 1900 an Franz Brümmer (GKFA 21.1, 113).
 - 21 Bruno Hillebrand, *Nietzsche und die Literatur*, München 1978, 133–135; vgl. den Kommentar der GKFA 2.2, 27–30.
 - 22 GKFA 2.2, 27.
 - 23 Vgl. dazu aber etwa die werkgeschichtliche Rekonstruktion von Volker Gerhardt, *Vom Willen zur Macht. Anthropologie und Metaphysik der Macht am exemplarischen Fall Friedrich Nietzsches*, Berlin 1996; ders., *Friedrich Nietzsche*, München 1992.
 - 24 Dazu jetzt Dagmar von Gersdorff, *Julia Mann. Die Mutter von Heinrich und Thomas Mann. Eine Biographie*, Berlin 2018.
 - 25 Vgl. dazu Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
 - 26 Mann am 8. November 1896 an Grautoff, in: Mann, *Briefe an Otto Grautoff*, 80.
 - 27 Johann Wolfgang von Goethe, *Principes de Philosophie zoologique*, in: ders., *Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. XIII, 219–250, hier 220; dazu etwa auch: »Einwirkung der neueren Philosophie« (HA XIII, 25–31); »Analyse und Synthese« (HA XIII, 49–52).
 - 28 Vgl. dazu Hans-Georg Gadamer, *Vom Zirkel des Verstehens* [1959], in: ders., *Gesammelte Werke*, Tübingen 1986, Bd. I, 57–65, hier 62.
 - 29 Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit. Zweiter Teil*, in: ders., *Hamburger Ausgabe*, Bd. IX, 386 f.
 - 30 Mehring, *Thomas Mann*, 48 ff.; Mehring, *Thomas Manns philosophische Dichtung*, 229 ff.
 - 31 Dazu Mehring, *Thomas Mann*, 58 ff.

Manuel Clemens

Wir können uns K. auch als einen glücklichen Menschen vorstellen

Agency in Kafkas Institutionenroman »Das Schloß«

Kafkas Romanfragment *Das Schloß* wird üblicherweise nicht mit einem persönlichen Handlungsspielraum oder Emanzipation in Verbindung gebracht. Und doch lohnt es sich, den Roman neu zu betrachten und die Frage zu stellen, ob man sich K. nicht auch als einen glücklichen Menschen vorstellen kann, dem sich durchaus ein Raum für Agency öffnet. Zwar ist die Schlosslandschaft, in der K. sich bewegt, alles andere als frei, und doch wird der Roman durch zahlreiche Ereignisse bestimmt, in denen K. auf eigentümliche Weise frei wirkt. Dies zeigt sich besonders im Hinblick auf die folgenreiche Eingangsszene, in der verhandelt wird, ob K. die Nacht über bleiben darf und das Schloss tatsächlich einen Landvermesser einbestellt hat. K. betritt das Schlossgebiet anschließend zwar mit der Absicht, dort als Landvermesser tätig zu werden, jedoch muss er auf seiner Odyssee durch das Dorf niemals tatsächlich arbeiten, sondern gerät von einem Müßiggang in den nächsten: Er spricht Fremde auf der Straße an, möchte sie bei ihrem Spaziergang begleiten, lädt sich selbst bei ihnen ein und verbringt viel Zeit im Wirtshaus. Außerdem schläft er viel. In diesem rätselhaften Zusammenspiel von Arbeit und Müßiggang, das jeweils auf unterschiedliche Weise von K. und dem Schloss vorangetrieben wird, eröffnet sich K.s Handlungsspielraum.

K.s Agency zeigt sich demnach vor allem dann, wenn man sich nicht so sehr auf seine absurde Unfreiheit, sondern eher auf seine absurde Freiheit konzentriert. Dieser Perspektivwechsel soll mit Hilfe des Konzepts des Institutionenromans vorgenommen werden. Es eignet sich nicht nur dazu, K.s Gefangensein auf dem Schlossterritorium zu analysieren, sondern ebenso, seinen geschickten Befreiungskampf in den Blick zu bekommen, indem man das Zusammenspiel von Arbeit und Müßiggang in unterschiedliche institutionelle Kontexte einordnet. K.s Freiheit taucht so in unübersichtlichen Schichtungen und Zusammenhängen auf und K. versteht sie zu nutzen, indem er sich, wie Kant es fordert, mit Entschlossenheit und Mut seines eigenen Verstandes bedient. Aufgrund der Gegenmacht des Schlosses kommt es aber auch zu »Bedienungsfehlern« des Verstandes. Deshalb erzählt der Roman

neben K.s Erfolgen auch von den Widerständen und Rückschlägen beim optimistischen Gebrauch der Kant'schen Aufklärungsformel. Den theoretischen Rahmen meiner Untersuchung bilden Konzepte, welche die Unterdrückung (Campe), Aushebelung (Vogl) und Förderung subjektiver Agency (Rancière) zum Thema haben.

K. als Landstreicher und Landvermesser

Der Begriff des Institutionenromans wurde unlängst von Rüdiger Campe geprägt.¹ Im Gegensatz zum Bildungsroman, so Campes Abgrenzung, erarbeitet sich der Protagonist des Institutionenromans keine individuelle oder autobiographische Sicht auf sein Leben. Sein Selbstbild wird vielmehr von einer ihm fremd oder gar feindlich gegenüberstehenden Institution geprägt und dominiert. Der Institutionenroman berichtet demnach nicht über unterschiedliche Stationen des Lebens, die ein Held mit Neugierde und Bildungsdrang durchläuft, sondern von einer einzigen Station in diesem Leben – die wiederum von einer Institution bestimmt wird, der sich der Protagonist nicht entziehen kann.² Im Hinblick auf den Protagonisten aus Kafkas Romanfragment *Das Schloß*, bedeutet dies, dass von seinem Leben nur dann erzählt wird, wenn sich das Erzählte auf die Institution des Schlosses bezieht. Entsprechend beginnt der Roman mit K.s Eintritt in das Schlossterritorium, erzählt (fast) nichts von dessen Vergangenheit und erwähnt auch nichts Zukünftiges jenseits der Schlosswelt. K. betritt die Institution des Schlosses, wo man ihm eine Anstellung als Landvermesser in Aussicht stellt und zugleich verweigert, so dass der Institutionenroman von seiner Auseinandersetzung auf dem Schlossterritorium und von dem, was ihm dort verwehrt wird, erzählt. Der Roman verweist auf keine weiteren Lebensmomente des Protagonisten außerhalb dieses Kampfes. Er erzählt nicht von zahlreichen und vielfältigen Lebenserfahrungen und Weltaneignungsprozessen, sondern lediglich von einer sich auf engstem Raum vollziehenden und deshalb die Entfaltung des Subjekts hemmenden »Institutionalisierung des Lebens«.³

Campes Beobachtung auf dem Schlossterritorium kann durch eine Perspektive von Joseph Vogl ergänzt werden, der dieses Territorium als einen Innenraum beschreibt, der weder totalitär, noch frei ist, sondern als eine »lebendige Anstalt« betrachtet wird,⁴ das heißt als ein Gebiet, das sich niemals außerhalb des institutionellen Einflusses des Schlosses befindet, aber gleichzeitig nicht allumfassend vom Schloss dominiert wird. Die Macht des Schlosses ist gerade deshalb lebendig, weil das Romanfragment eine »Schwellenzone« beschreibt,

in der nie eindeutig gesagt werden kann, ob sich K. innerhalb oder außerhalb des Schlosses befindet. Zudem, so Vogl, ist die Wirkungsweise der Bürokratie »unscharf und indirekt«. Sie ist »entscheidungsscheu«,⁵ nicht über klare Gebote und Verbote organisiert und entscheidet vielmehr nach Zufällen, deren Gründe sich entziehen. In Vogls Perspektive auf die Normierungsmacht des Schlosses zeigt sich dessen Machtgefüge demnach als eine Fusion von Staat und gesellschaftlichem Leben, das durch »höchste Durchlässigkeit und Mobilität« kontrolliert wird.⁶

Campe und Vogl betrachten das Schloss als ein institutionell verdichtetes Territorium: Die Institution ist allgegenwärtig. Für Campe steht im Zentrum, dass es kein Außen mehr gibt; für Vogl, dass dieses Außen nur zum Schein existiert, dieser Schein aber niemals widerlegt werden kann. Infrage steht nun, wie sich in dieser Situation individuelle Agency herausbilden kann, die mit der Tatsache umzugehen versteht, dass sie nicht aus einer dominanten Institution herauskommt und dennoch das Herauskommen als ein nicht abweisbares Versprechen verfolgt. Gesucht werden – mit den Lesarten von Campe und Vogl – Momente, in denen K. nicht nur von institutionellen Möglichkeiten hingehalten wird, sondern die ihm von einer Institution bereitgestellten Möglichkeiten nutzt, um sein Leben nach seiner Vorstellung zu gestalten. Diese Momente sollen im Folgenden herausgearbeitet werden und dabei helfen, sich K. – in Anspielung auf Camus' Sisyphos-Interpretation – als glücklichen Menschen inmitten einer absurden Schlossordnung vorzustellen. Einem glücklichen K. müssten im Schlossbereich Möglichkeiten von Emanzipation gegeben sein.

Für Campe beginnt die Institutionalisierung durch das Schloss in der berühmten Anfangsszene, als K. auf einer Brücke verweilt und noch nicht im Dorf ist: »Es war spät als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.«⁷ Campe versteht das Abwarten auf der Brücke als einen Moment, der noch außerhalb der kurz darauf alles dominierenden Institution des Schlosses liegt, da K. diesen Bereich noch nicht betreten hat. Nach dem Übertritt zeigen alle folgenden Szenen nur noch, wie K. sich durch die Auseinandersetzung mit dem Schloss im Geflecht der Institutionen verfängt.⁸ Diese Lesart soll beibehalten, jedoch um eine Außenperspektive erweitert werden, in der auch der Bereich außerhalb des Schlosses als institutionalisiert betrachtet werden kann. Der Eintritt in das Schlossgebiet wäre dann der Übergang von einem institutionalisierten Bereich außerhalb des Schlosses in einen institutionalisierten Bereich innerhalb des Schlosses.

Damit gerät ein vielschichtiges Konglomerat verschiedener institutioneller Einflusszonen ins Blickfeld, in dem innen und außen für K. zu einem einzigen großen Schwellenbereich werden.

Als erster Aspekt dieses Konglomerats kann K.s Rolle als Landvermesser betrachtet werden. Er gibt kurz nach dem Übertritt ins Schlossterritorium vor, ein solcher zu sein (»Sonst aber lassen Sie es sich gesagt sein, daß ich der Landvermesser bin, den der Graf hat kommen lassen« [9]), was sodann vom Schloss auch bestätigt wird. Wichtig ist, dass K. sich mit dieser Rolle identifiziert und dass das Schloss sie ihm gewährt, sie jedoch gleichzeitig auch permanent unterlaufen wird, weil er die Unterstellung der Schlossadministration, ein Landstreicher zu sein, nicht loswird und auf der Suche nach seiner Arbeit zudem gegen seinen Willen immer wieder in Müßiggang verfällt – und damit stets an den Anfang zurückkehrt, als er landstreicherhaft nach einem Spaziergang von außerhalb in das Schlossgebiet eintritt.

Diese ebenso unmissverständliche wie fortwährende, aber auch schwierig aufrecht zu erhaltende Identifikation mit der Rolle des Landvermessers zeigt sich – neben der Verhandlung seiner Übernachtung im Gasthaus am Abend der Ankunft – gleich am ersten Morgen im Dorf, als K. das Schloss aufsuchen will, um mit der Arbeit zu beginnen. Auch wenn er bei dieser Unternehmung gegen seinen Willen permanent in Müßiggang gerät, und damit in die Nähe der ihm unterstellten Existenz eines Landstreichers, lässt er von dieser Identifikation nicht ab: Auf den Weg zum Schloss macht er sich in der Absicht, als Landvermesser anerkannt zu werden, erreicht jedoch nur Momente erzwungener Gastfreundschaft. Zunächst trifft er einen Lehrer, bei dem er sich selbst mit der Begründung einlädt, in dieser fremden Gegend keine Freunde zu haben. Kurz darauf stellt er sich mit der gleichen Selbstverständlichkeit bei einer Familie vor und bittet dann, bei ihr schlafen zu dürfen, weil er müde ist. Als er wieder auf der Straße ist, merkt er, dass er sich verlaufen hat, und möchte sich zwei jungen Männern anschließen, die auf dem Weg in das Gasthaus sind. Als diese weiterlaufen, ohne ihn mitzunehmen, reflektiert er seine Lage: »Gelegenheit zu einer kleinen Verzweiflung«, fiel ihm ein, »wenn ich nur zufällig, nicht absichtlich hier stünde.« (27) Er verfolgt das Versprechen des Schlosses und kämpft gegen die Zufälligkeit seines Aufenthaltes, dem er Sinn und Zweck verleihen möchte.

Als er kurz darauf von einem Schlitten mitgenommen wird und wieder zum Gasthof gelangt, geht dieses seltsame Spiel weiter. Er ist bestürzt über die Inkompetenz seiner Assistenten und hat Angst, nicht rechtzeitig mit der Arbeit beginnen zu können. Als das Schloss seine Anstellung ein zweites Mal bestätigt, blickt er desillusioniert auf den kommenden Arbeitsalltag: »Es war das Arbeitersein. Dienst, Vorgesetzter, Arbeit, Lohnbedingungen,

Rechenschaft, Arbeiter, davon wimmelte der Brief und selbst wenn anderes, persönliches gesagt war, war es von jenem Gesichtspunkt aus gesagt. Wollte K. Arbeiter werden, so konnte er es werden, aber dann in allem furchtbaren Ernst, ohne jeden Ausblick anderswohin« (42f.). K. ist jedoch gerade nicht in dieser strikten Arbeitsordnung gefangen. Es ereignet sich tatsächlich genau das Gegenteil von dem, was im Brief beschrieben wird: K. arbeitet nicht, gelangt von einem Müßiggang in den anderen, und somit werden die Gelegenheiten zum »Ausblick anderswohin« keineswegs ausgelöscht, sondern finden vielmehr permanent statt. K.s Nichtstun setzt sich auch fort, als er ein Verhältnis mit Frieda, der Geliebten des Schlossbeamten Klamm, anfängt: er bleibt lange im Bett und verschläft.⁹ Im direkten Kontakt mit den Schlossbeamten geht es ebenso weiter. K. irrt durch ein chaotisch geformtes Schloss, wo genauso wirr wie pedantisch gearbeitet wird. Als er dann endlich auf einen Beamten trifft, der ihm zu helfen verspricht, stellt sich heraus, dass dieser sich nur auf K. einlässt, weil er so besser einschlafen kann. Die Folge der Unterhaltung ist jedoch, dass K. selbst einschläft, und zwar genau in dem Moment, als der Beamte ihm erklärt, wie er seine Situation verbessern könne. Als er kurz darauf wieder aufwacht, ermuntert ihn der Beamte zum Weiterschlafen. An dieser Stelle gibt K. sich dem Müßiggang nicht mehr unbeabsichtigt hin, sondern er wird von der Institution sogar dazu ermuntert. Das Muster ist stets das gleiche: K. möchte Landvermesser werden, aber es gibt eine Kraft, die diesem Bestreben entgegenarbeitet und seine Arbeitsethik in Landstreicherei umschlagen lässt, was K. aber nicht entmutigt, sondern dazu führt, dass er die ihm in Aussicht gestellte Anstellung umso unnachgiebiger anstrebt.

In dieser für K. unvorteilhaften Lage zeigt sich jedoch, dass auch K. Macht über das Schloss hat. Es kann ihn nämlich nicht auf direktem Wege loswerden, sondern spielt die Komödie um seine Anstellung mit und greift zur Strategie des permanenten Aufschubs dieser Anstellung. Dadurch zeigt sich, dass auch das Schloss vor K. ausweichen und zurücktreten muss, und genau in diesen Ausweichmanövern konstituiert sich K.s Spielraum. Im Folgenden wird sich zeigen, dass diese Reaktion des Schlosses auf K.s taktisch klug gewählte Entscheidung zurückgeht, sich als Landvermesser auszugeben, weil er dadurch dem Institutionengefüge des Schlosses ein weiteres hinzufügt. Auf die Art des wiederum an einen Landstreicher erinnernden Müßiggangs (und dessen Transformation zum Schlaf) in Bezug auf K.'s ambitionierten Willen wird später noch ausführlicher eingegangen. An dieser Stelle kann erst einmal festgehalten werden, dass es im Schlossroman zwei unterschiedliche Ebenen – Landvermesser und Landstreicher – gibt, zwischen denen sich K.'s Handlungsspielraum etablieren wird.

Die Aufteilung der Institutionen

Das vielschichtige Konglomerat der unterschiedlichen institutionellen Einflusszonen lässt sich weiter auffächern, wenn man der Frage nachgeht, wieso sich K. überhaupt mit einem Landvermesser identifiziert und wie er damit das Schloss herausfordert. Dafür ist es wichtig, K. nicht nur auf dem Schlossgebiet zu beobachten, sondern auch über seine Existenz vor dem Eintritt in dieses zu spekulieren und zu fragen, ob man ihn nicht als einen modernen Menschen ansehen kann, der urban geprägt ist und in ein ländliches Schlossgebiet eintritt.¹⁰ Damit wäre er *vor* dem Übertritt der Brücke weitaus moderner institutionalisiert als die traditionelle Dorf- und Schlossgemeinschaft. Er wäre dann nicht nur das Opfer einer Institutionalisierung, sondern auch der Vertreter einer anderen Form der Institutionalisierung, der selbst – in Erweiterung der Analyse des Institutionenromans – das Herrschaftsgebiet des Schlosses genauso institutionalisiert, wie er auch von diesem institutionalisiert wird. In dieser Perspektive stellt *Das Schloß* nicht nur eine institutionelle Konfrontation für K. dar, sondern K. ebenso für das Schloss, da es von K. auf einem anderen institutionellen Level herausgefordert wird.

K.s Suche nach institutioneller Anerkennung möchte ich des Weiteren als eine emanzipatorische Unternehmung verstehen; ein Akt, der jedoch immer zweideutig und vom Scheitern bedroht ist. Diese Perspektive ergibt sich, wie bereits angedeutet, wenn man K. als eine moderne und sogar subversive Kämpfernaut¹¹ versteht und das Schlossterritorium dabei als ein rückständiges Gebiet der Feudalherrschaft ansieht, das versucht, moderne Administration umzusetzen, woran es jedoch zumeist scheitert und so weiterhin den traditionellen Gemeinschafts- und Herrschaftsformen verhaftet bleibt.¹² K.s Handlungsspielraum gegenüber dem Schloss zeigt sich, wenn man ergänzend zu der Frage, wieso er unbedingt vom Schloss als Landvermesser anerkannt werden möchte, der Frage nachgeht, wieso er sich überhaupt mit einem Landvermesser identifiziert und dabei die entsprechenden Reaktionen des Schlosses auf seine Identifikation analysiert. Im Mittelpunkt der Analyse steht so nicht allein die das Subjekt entleerende Institution, sondern ein sich in Auseinandersetzung mit der Institution konstituierendes Subjekt. Wie noch im Detail zu zeigen sein wird, entwickelt K. gerade durch die Identifikation mit einem Landvermesser eine veritable Gegenmacht zum Schloss.¹³

Um diese Lesart auszubauen, soll die Eingangsszene als Beginn eines Emanzipationsprozesses verstanden werden, der strukturell mit Jacques Rancières Schlagwort von der »Aufteilung des Sinnlichen« verwandt ist. Rancière geht davon aus, dass der sinnliche oder ästhetische Zugang zur Welt dem politi-

schen vorausgeht und jede politische Ordnung somit von einem ästhetischen Regime ins Leben gerufen wird. Diese sinnliche Ordnung organisiert a priori, wie Individuen ihr Verhalten im Raum bestimmen. Man kann, so Rancière, »diese Ästhetik im Sinne Kants als System der Formen a priori auffassen [...], insofern sie bestimmen, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist.«¹⁴ Da diese grundlegenden sinnlichen Bestimmungen das Soziale determinieren, antizipieren sie auch die politische Ordnung:

Die Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor. Die Politik bestimmt, was man sieht und was man darüber sagen kann, sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer disqualifiziert ist, etwas zu sagen, sie wirkt sich auf die Eigenschaften der Räume und die der Zeit inwohnenden Möglichkeiten aus.¹⁵

Widerstand bedeutet mit der etablierten Verteilung des Sinnlichen zu brechen, die das Sagbare und das Wahrnehmbare bestimmt. Am Beginn jeder politischen Ordnung wird das Gemeinwesen von einer bis zu diesem Zeitpunkt ununterscheidbaren Masse in diejenigen eingeteilt, die an der Öffentlichkeit teilhaben und in diejenigen, die von dieser Teilhabe ausgeschlossen werden. Damit gibt es in jeder Gemeinschaft teilhabende Bürger und Ausgeschlossene. Politik beginnt jedoch erst dann, wenn die Ordnung der Anteile infrage gestellt wird mittels der »Einrichtung eines Anteils der Anteilslosen.«¹⁶

Rancières Neuverhandlung von Ein- und Ausschlussmechanismen kann auf die instituierte Ordnung im *Schloß* übertragen werden, die ja das Apriori in Campes und Vogls Institutionenanalyse ist. In der von Campe beschriebenen Unhintergebarkeit der Institutionen und den Schwellen Vogls spielt K. die unterschiedlichen Ordnungen der Institutionalisierung geschickt gegeneinander aus. Seine Freiheit liegt im Sinne des Institutionenromans natürlich nicht jenseits der Institution, aber er macht sich ihre Widersprüche zunutze: Er teilt die grundlegenden Kategorien seiner Situation neu auf und erhält dort durch das Ganovenstück, sich zum Landvermesser zu erklären, Anteil an der Ordnung, die ihn eigentlich ausschließen möchte. Am Anfang des Romans lautet K.s Rechtfertigung für sein spätes Erscheinen wie schon erwähnt: »Sonst lassen Sie es sich gesagt sein, daß ich der Landvermesser bin, den der Graf hat kommen lassen. Meine Gehilfen mit den Apparaten kommen morgen im Wagen nach. Ich wollte mir den Marsch durch den Schnee nicht entgehen lassen, bin aber leider einige Male vom Weg abgeirrt und deshalb erst so spät angekommen« (9). Analog zu Rancières Forderung nach Anteileroberung tritt

K. selbstbewusst auf, als er in der Nacht geweckt und nach seinen Papieren gefragt wird. Das Herumstreichen durch die Landschaft interpretiert er zu einem redlichen Spaziergang um und das Bedürfnis des Schlafes wird nicht als dieses stehen gelassen, sondern mit seiner Arbeit in Verbindung gebracht – er kommt nicht einfach nur zum Übernachten in das Dorf, sondern um gleich am nächsten Tag in der Frühe mit der Arbeit beginnen zu können. Indem K. müßige Momente wie das Schlafen oder Spaziergehen unmittelbar an produktive Prozesse anbindet, gibt er ihnen einen professionellen Anschein. Zusätzlich benennt er zur besonderen Hervorhebung dieser Professionalität Gehilfen, die seine Geräte tragen und den Spaziergang dadurch überhaupt erst ermöglichen.

K.'s Berufsangabe als Landvermesser ist eine geschickte Wahl, weil er damit an die beiden Parteien denkt, die ihm feindlich gegenüberstehen: Dorfbewohner und Schloss. Er wählt eine Mittellage aus, damit er mit beiden umgehen kann. Als normaler Dorfbewohner hätte er es mit dem Schloss nicht aufnehmen können; als Adliger hätte er das Schloss zu sehr herausgefordert. Mit der Wahl des Landvermesserberufs beansprucht er eine Anerkennung, die über das Maß des durchschnittlichen Dorfbewohners hinausgeht, dabei aber die Macht des Schlosses nicht infrage stellt. Als seine (vermutliche) Lüge Erfolg hat, und er vom Schloss erfährt, dass man ihn tatsächlich zum Landvermesser ernannt hat, ist er selbst überrascht. Für den Leser stellt sich an dieser Stelle einerseits die Frage, ob K. überhaupt gelogen hat, denn wieso sollte das Schloss ihn anerkennen, wenn es keinen Landvermesser einbestellt hat? Andererseits deutet seine Überraschung natürlich auch darauf hin, dass er mit der Bestätigung nicht gerechnet hat, weshalb er eben auch kein Landvermesser sein kann:

K. horchte auf. Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt. Das war einerseits ungünstig für ihn, denn es zeigte, daß man im Schloß alles Nötige über ihn wusste, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und den Kampf lächelnd aufnahm. Es war aber andererseits auch günstig, denn es bewies, seiner Meinung nach, daß man ihn unterschätzte und daß er mehr Freiheit haben würde, als er hätte von vornherein hoffen dürfen. Und wenn man glaubte, durch diese geistig gewiß überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft ihn dauernd in Schrecken halten zu können, so täuschte man sich; es überschauerte ihn leicht, das war aber alles. (12f.)

Dieser Abschnitt ist so ambivalent wie K.'s Legitimität als Landvermesser. Sein Gedankengang kann zunächst als überraschter Ausdruck des geglückten Täuschungsversuches verstanden werden: »K. horchte auf. Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt«. Im Folgesatz muss er die Verantwortung für seine Lügengeschichte übernehmen. Die Lüge hat Konsequenzen:

»Das war einerseits ungünstig für ihn, denn es zeigte, daß man im Schloß alles Nötige über ihn wußte, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und den Kampf lächelnd aufnahm«. Auch hier ist eine ambivalente Interpretation möglich. K. geht einerseits davon aus, dass das Schloss annimmt, er könne ein Landvermesser aus der Metropole sein, der irgendwann sowieso einmal kommen würde. Deshalb weist das Schloss K. als Landvermesser auch nicht ab. Andererseits weiß K. auch, wie schwach seine Anerkennung als Landvermesser ist, wenn er bedenkt zu welchen Konditionen ihn das Schloss aufgenommen hat. Das nötige Wissen über ihn – welches K. sich nur ausmalt und das vom Schloss nicht bestätigt wird, also nur K.s Perspektive aufzeigt – könnte genau das bedeuten: K. denkt, dass das Schloss, als die ihm überlegene Macht, alles Nötige über Landvermesser *und* Landstreicher weiß und deshalb auch mit ihnen umzugehen versteht. Man akzeptiert seine Geschichte aus taktischen Gründen, lässt ihn aber in einer dem Schloss genehmen schwachen Position zurück.

Ein Landvermesser ist dem Schloss nicht willkommen, allerdings sind die Kräfteverhältnisse so gelagert, dass es das Vermessen im Auftrag einer größeren Macht nicht aktiv und nicht direkt ablehnen kann. Das Schloss hat aber die Macht der Tradition auf seiner Seite, so dass es das Vermessen durch Passivität und leere Absichtserklärungen verhindern kann. Vielleicht nimmt es deshalb den Kampf auch »lächelnd« auf. K. kann ihn aber ebenso lächelnd aufnehmen, weil er eine Lücke in der Macht erkannt hat und seine erste Auseinandersetzung mit dem Schloss bereits zeigt, dass es ihn nicht einfach zum Landstreicher degradieren kann. Die Vermutung über das »nötige« Wissen des Schlosses über seine Person kann aber natürlich auch die Angst ausdrücken, dass man ihn eines Tages ohne Wenn und Aber als Landstreicher behandelt.

Nach der Angst vor der eigenen Courage rekonstituiert sich aber auch sein Mut. Die Lage ist nun durch den Anschein seiner Landvermesserschaft »günstig« und das Schloss »unterschätztl« seiner Ansicht nach das in seinem Rollenspiel verborgene emanzipatorische Potential: »Es war aber andererseits auch günstig, denn es bewies, seiner Meinung nach, daß man ihn unterschätzte und daß er mehr Freiheit haben würde, als er hätte von vornherein hoffen dürfen«. Und mit jedem Tag, an dem er erfolgreich den Landvermesser vortäuschen kann, könnte diese Lüge »realer« werden, ohne an Ambivalenz zu verlieren. K. glaubt in diesem Moment, die Wahrheitsanmutung seiner Lüge ausbauen und dadurch einen größeren Handlungsspielraum erhalten zu können.

K. weiß aber auch, dass die Erweiterung von Handlungsspielraum und Anerkennung nicht friedlich ablaufen und das Schloss seine scheinbare Anerkennung unterlaufen wird: »Und wenn man glaubte, durch diese geistig gewiß überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft ihn dauernd in

Schrecken halten zu können, so täuschte man sich; es überschauerte ihn leicht, das war aber alles«. Überlegen ist seine Anerkennung, weil das Schloss auch über die Möglichkeit verfügt, ihn nicht anzuerkennen. Er kann sich über die dauerhafte Wirkung seiner Täuschung also niemals sicher sein und er weiß, dass er für die Anerkennung den Preis bezahlt, das institutionelle Gefüge des Schlosses anerkennen zu müssen. Das zeigt die Befürchtung, ihn auf dem Schlossterritorium »dauernd in Schrecken halten zu können«, was ja dann auch seiner späteren Lage entspricht, wenn er bei seiner Suche nach tatsächlicher Anerkennung und Anstellung scheitert und vom Schloss im Dauerzustand des Wartens gehalten wird.

K.'s (vermutliche) Lüge um seine Landvermesserschaft zeigt somit viele unterschiedliche Volten, die bei beiden Seiten den Glauben an ihre Überlegenheit erzeugen: K. steigt vom Landstreicher zum Landvermesser auf, jedoch um den Preis, sich zumindest teilweise der Autorität des Schlosses unterwerfen zu müssen. Er traut es sich zu, diese Autorität unterlaufen und die scheinbare Anerkennung zu seinen Gunsten nutzen zu können. Bei allen Befürchtungen geht er davon aus, dass er der Stärkere ist und vom Schloss unterschätzt wird. Die Struktur dieses Kampfes werde ich später noch genauer analysieren.

Tradition und Moderne

Wieso aber verschafft ihm ausgerechnet die Rolle als Landvermesser diesen Vorteil gegenüber dem Schloss? Der Landvermesser ist ein moderner Beruf, der im Zuge der »policeylichen« Ordnungen der Aufklärungsepoche des 18. Jahrhunderts entstand.¹⁷ Zum Zeitpunkt der Niederschrift und Veröffentlichung des Schlossromans in den 1920er Jahren, also gut 150 Jahre später, ist der Landvermesser gerade in den abgelegenen Gebieten des Reiches immer noch der Stellvertreter einer dominierenden Zentralmacht.¹⁸ K. ist (oder erfindet sich als) ein moderner Mensch mit einem dominanten Beruf, der sich damit einen Machtvorteil in dem noch traditionell geprägten Einzugsgebiet des Schlosses verschafft. Und seine Rechnung geht auf. Der »Landvermesser« konstituiert einen Sprechakt,¹⁹ der seine Position von einem Moment auf den anderen verändert, weil er damit das Schloss verunsichert. Mit der Macht, die mit seinem Beruf verbunden wird, wirkt er auf das geschwächte Territorium ein.

Bereits die ersten Seiten des Romans weisen auf die Ambivalenz zwischen Moderne und Tradition hin. Der »junge Mann«, der K. um die Erlaubnis zur Übernachtung fragt, ist einerseits »städtisch angezogen«, andererseits findet K., dass sein Gesicht »schauspielerhaft|« (7) ist, so als würde er das Städti-

sche nur vortäuschen. Diese Widersprüchlichkeit setzt sich in den weiteren Ereignissen kurz nach K.s Ankunft fort. Einerseits erklärt sich K.s Anstellung über das Telefon (dessen Existenz K. an diesem entlegenen Ort verwundert), andererseits macht er sich auch über die lächerlich langen und komplizierten Klärungsversuche lustig, bis er durch die Nachricht aufgeschreckt wird, dass er zum Landvermesser ernannt wurde.

Das bedeutet: Das Schloss steht zwischen Tradition und Moderne.²⁰ Es hat zwar moderne Verwaltungsformen implementiert, doch scheinen diese an keiner Stelle richtig umgesetzt zu werden. Als K. später in die inneren Bereiche der Bürokratie vordringt, sieht er wie die Beamten essend und liegend ihre Arbeit verrichten, faul und müde sind oder so pedantisch arbeiten, dass sie nur Chaos und Fehler am laufenden Band produzieren. Administration und Wirtshaus sind zwar überall, aber Arbeits- und Privatbereiche tragen zugleich die Züge vormoderner Strukturen, wo sie noch nicht voneinander getrennt sind. Der Roman zeigt eine Institution, die zwar modern auftritt, jedoch permanent unterlaufen wird. Die administrative Macht hat sich im Dorf noch nicht festigen können. Dass geregelte Abläufe zu befolgen sind, scheint bei den Beamten angekommen zu sein; irgendwo im Hintergrund gibt es die administrative Macht, die sie nicht gänzlich ignorieren können. In der Alltagspraxis verfügen sie jedoch über genügend Freiheit, um diese zu ignorieren. Auch scheinen die Beamten, die in diese nicht-reglementierte Arbeitsweise eingebunden sind, besser über die Situation im Dorf Bescheid zu wissen als das Schloss selbst. Dies verdeutlicht sich vor allem in der von K. gesuchten Anerkennung als Landvermesser: »Sie sind als Landvermesser aufgenommen [...], aber, leider, brauchen wir keinen Landvermesser« (95). Das zeigt auch, dass die Beamten auf dieser unteren Ebene weniger Angst vor der Moderne haben, als die institutionelle Ebene, die die Entscheidungen trifft. Somit wird diese von der Moderne weniger verunsicherte Ebene zum Gegenspieler K.s. Ihre Vertreter sind selbst in administrative Widersprüche verstrickt, weil sie die Entscheidungen der höheren Ebene nicht nachvollziehen können. Das Dorf hingegen weiß besser über die tatsächlichen Bedürfnisse Bescheid, weil es zumindest an dieser Stelle nicht der opaken Administration des Schlosses unterliegt. Das Schloss andererseits sieht sich mit einem klassischen Problem moderner Administration konfrontiert, dem Problem, zwischen administrativem Anspruch und den Gegebenheiten der Realität vermitteln zu müssen.²¹

Im Sinne des erweiterten Institutionenromans, der sich nicht nur auf das Schlossgebiet beschränkt, zeigt sich, dass K.s Verdrängung des Landstreichers zugunsten des Landvermessers einer situativen Uminterpretation seines äußerlich-sinnlichen Erscheinungsbildes entspricht. Die Autorität des

Landvermessers gewinnt er aus einer moderneren Welt, die dem Schlossteritorium überlegen ist. Sein Eintritt in das Schlossgebiet ist der Eintritt in eine gewissermaßen unterentwickelte Institution, wobei ihm dieser Eintritt aufgrund seiner Identifikation mit dominanteren Institutionen gelingt. In das durch diesen Akt für ihn veränderbar gewordene Gefüge des Schlosses installiert sich eine Entscheidungsschwäche, die K.s Identität nicht mehr dezidiert ermitteln kann und deshalb gezwungen ist, das Spiel zwischen Landvermesser und Landstreicher mitzuspielen.

Genauso wie K.s Eintritt ins Schloss permanent aufgeschoben wird, so schiebt sich auch die Entscheidung des Schlosses über K.s Rolle immer wieder auf. Da das Schloss seine wahre Identität nur ungenau in den Blick bekommt, scheint es fast so, als könne es K. aufgrund der Unentscheidbarkeit zwischen Landstreichen und Landvermesser nur als ein undefinierbares ›L‹ erkennen. Weiter reicht die Macht nicht und an dieser offenen Stelle, die sich der Macht des Schlosses entzieht, übernimmt K. selbst die Ausgestaltung seiner Position. Dies gelingt ihm, indem er innerhalb der ihm institutionell vorgegebenen Möglichkeiten das Schloss gegen die Moderne – oder anders gesagt den Landstreicher gegen den Landvermesser – ausspielt.

Institutionstheoretisch kann die Auseinandersetzung zwischen K. und dem Schloss als ein Verschiebungsprozess von zwei unterschiedlichen (institutionellen) Machtgefügen betrachtet werden, in denen Teile des einen in das andere Gefüge übergehen, andere Teile sich gänzlich abspalten und nicht mehr integriert werden können oder sich gänzlich neue Formen der Institution herausbilden.²² Als Landvermesser ist K. aktiv und möchte sofort am nächsten Morgen mit seiner Arbeit beginnen. Das Schloss wehrt sich dagegen und verzögert diesen Beginn. K. agiert damit oberhalb der vom Schloss vorgegebenen »institutionellen Geschwindigkeit«,²³ der sich der institutionelle Raum des Schlosses verweigert. An dieser Verweigerung arbeitet sich K. ab, ohne sie jemals gänzlich durchschauen zu können.²⁴ Während K. zwischen seinen Rollen als Landstreicher und Landvermesser schwankt, schwankt das Schloss zwischen Tradition und Moderne und in der jeweiligen Unentschiedenheit des anderen sehen die beiden Parteien ihre Chancen.

Die scheinbaren Institutionen

Es zeigt sich, dass K. zwar in das Institutionengefüge des Schlosses gerät, diesem aber alles andere als machtlos gegenübersteht. – Wo ist dann aber die unentschiedene, sich in alle Richtungen verdichtende Macht dieser Instituti-

on? Wo ist ihre Macht und wo sind die Grenze ihrer Macht, welche wiederum K.s Machtbereich benennen? Sie zeigt sich in der Reaktion beider Parteien, also von K. und dem Schloss gleichermaßen, auf den Müßiggang. Für K. ist er etwas, das er nicht mehr zulassen kann (im Gegensatz zu dem Spaziergang am Beginn des Romans, vor Eintritt in das Schlossterritorium), und dem Schloss dient er als Mittel, um K.s Identifikation und Arbeitsethik zu erschüttern. Der institutionelle Bezug – und das ist von zentraler Bedeutung – ist für beide Parteien jedoch nur zum Schein anwesend, da sie nur mit der Institution spielen. K. ist kein Landvermesser, spielt aber mit dem Machtzuwachs, den ihm seine institutionelle Orientierung verschafft. Das Schloss ist keine moderne Bürokratie, spielt aber ebenfalls mit diesem Anschein.

Beide wissen um das jeweilige Potenzial, das sich ergibt, wenn sie die Institution als Drohkulisse aufbauen. Die Tatsache, dass K. von seiner Rolle nicht mehr abrückt, kann aus dieser Sicht auch als eine taktische Entscheidung verstanden werden und nicht allein als die hartnäckige Suche nach beruflicher Anerkennung: Wenn K. nach einer Bleibe sucht und dafür die Institution herausfordert, dann bedeutet dies nicht, dass er schon nach den ersten Erfolgen aufhören kann. In dem Moment, in dem er sich entschließt, es mit dem Schloss aufzunehmen, ist es vielleicht nicht unbedingt sein Ziel, Landvermesser zu werden. Dies ist nur seine Strategie, mit der er erkundet, wie er ins Schlossgebiet vordringen kann. In diesem Zwischenraum liegt K.s Macht, die er aber nur nutzen kann, wenn er an der Lüge festhält, und er muss sich deshalb so lange als Landvermesser darstellen, bis er etwas Besseres als diese vorgebliche Existenz gefunden hat. Als einen weiteren Grund für die »Überidentifizierung« mit seiner Rolle lässt sich in Betracht ziehen, dass er wie jeder Hochstapler Angst davor haben müsste, entdeckt zu werden, und aus dieser Angst heraus gar nicht anders kann, als seiner Umwelt permanent zu beweisen, dass er der ist, für den er sich ausgibt.

Das Scheinbare an der Institution ist somit das Spiel beider Parteien mit ihr. Beide Seiten glauben, dass es zu ihrem Vorteil sei, sich von einer modernen Institution geprägt zu präsentieren, um einen damit verbundenen Machtzuwachs für ihre Zwecke nutzbar machen zu können. Sofern man die Motive der beiden Parteien ergründen kann, möchte das Schloss sein traditionelles Machtgefüge erhalten; K.s Ziele sind eine Bleibe, Anerkennung und Arbeit.

Ihr jeweiliges Ziel erreichen sie auch. (D) K. sichert sich mit der ambivalenten Anerkennung als Landvermesser ein Grundeinkommen und hält bereits am nächsten Tag mehr in Händen als in der Nacht zuvor: »Nach dem Frühstück, das wie überhaupt K.s ganze Verpflegung nach Angabe des Wirts vom Schloß

bezahlt wurde, wollte er gleich ins Dorf gehen« (13). Am Ende des Romans wird K. ein bescheidener Schulgehilfe und erhält somit immerhin ein Auskommen. (II) Aus der Sicht des Schlosses stellt der Landvermesser dadurch dessen Machtanspruch nicht mehr infrage. Es kann seine Macht erhalten und muss nicht mehr befürchten, dass seine Gebiete neu vermessen werden. Interessanterweise hört K.s permanenter Rückfall in den Müßiggang mit seiner Anstellung als Schulgehilfe auf. Als er am Morgen seines ersten Arbeitstages verschläft, wird er fast entlassen, und das Aufwachen vor den Lehrern und Schülern wird zu einer demütigenden Prozedur. K. ist nun tatsächlich im Arbeitsalltag angekommen, in dem es, wie er es zu Anfang bereits befürchtet hatte, keinen »Ausblick anderswohin« (43) mehr gibt. – An dieser Stelle zeigt sich am deutlichsten, dass K. kein offizieller Landvermesser sein kann. Wäre er mit diesem Auftrag in das Dorf gekommen, dann hätte er nach einer erfolglosen Verhandlung mit dem Schloss über Mittel verfügt, seine Macht durchzusetzen, oder er wäre wieder in die Stadt zurückgekehrt und hätte sich nicht als Gehilfe auf dem Schlossgebiet niedergelassen. Von diesem Moment an zeigt sich der Roman als Institutionenroman ohne Agency. Die Institution, die K. als Mittel zur Emanzipation einsetzt, kippt vom Medium der Aufklärung in die ›Dialektik der Aufklärung‹, da sie ihn schlussendlich lediglich in den Machtbereich einer anderen Institution führt. Sein Parcours durch das Schlossgebiet, verbunden mit einem subalternen Aufstieg vom Landstreicher zum Schulgehilfen, wäre dann als die Etablierung des permanenten Schreckens zu betrachten, vor dem es K. zu Beginn nur leicht schaudert.

Doch in den Momenten seiner Agency sah es so aus, als könnte K.'s Taktik Erfolge verbuchen. Damit hat auch die Institution des Landvermessers das Schloss unterwandert und nicht nur das Schloss ihn. Mit seiner Entschlossenheit zur Neuaufteilung des Institutionengefüges konnte er den administrativen Schrecken des Schlosses nicht umgehen, aber zu einem Schein erklären. Das Schloss hatte zwar ebenfalls die Absicht, den Landvermesser auf einen Schein zu reduzieren, musste jedoch einen Teil von K.s Allüren als eine real existierende Kraft anerkennen.²⁵ K. weiß um die Macht eines modernen Berufs und setzt diesen geschickt ein. Das Schloss wiederum setzt erfolgreich die Macht der Bürokratie zur Verteidigung ein. Beide bekämpfen sich also mit dem, was sie nur dem Anschein nach sind. Während das Schloss in seiner Abwehrhaltung verharrt, nutzt K. das Schutzschild dieses Scheins, um etwas von dem einzuklagen, was der Schein ihm verspricht oder was er scheinbar beansprucht.²⁶ Der Institutionenroman generiert sich in der jeweiligen institutionellen Kulisse und wird für den real, der am Ende von ihr beherrscht wird. K. nimmt das scheinbare Außen (Vogl) ernst, findet dort aber nur eine

weitere Institution (Campe), die ihm einen Handlungsspielraum eröffnet. Der fehlende »Ausblick anderswohin«, den K. beklagt, benennt die Unmöglichkeit des Blicks jenseits der beschränkten institutionellen Scheinwelten, die beide errichtet haben. Was K. aber wahrzunehmen vermag, ist ein Ausblick in den Schein einer anderen Existenz im institutionellen Gefüge.

Kampf, Müßiggang und Schlaf

Der Kampf, den K. aufnimmt, ist kein richtiger Kampf und der beschriebene Müßiggang ist auch kein richtiger Müßiggang. Beide zeugen von den Ambivalenzen des Schlossgebiets, weshalb der Kampf zum Müßiggang wird und letzterer wiederum einen Kampf darstellt. Auch Kampf und Muße sind immer nur scheinbar vorhanden. Anders gesagt, K. beginnt seinen Kampf auf dem Schlossterritorium genauso wenig als Kampf, wie er seinen Müßiggang dort als Müßiggang unternimmt.

Der »Müßiggang« beginnt gleich am ersten Morgen und ist kämpferisch und faustisch.²⁷ K. gibt sich auf die Suche nach Arbeit und da die Anstellung über die vorgebliche Anerkennung verläuft, muss er sich erst einmal Gewissheit über seine Stelle verschaffen. Dieser Anerkennung gilt sein Kampf, jedoch fällt er immer wieder gegen seinen Willen in einen Müßiggang, der sich darin äußert, dass er ziellos durch die Gegend läuft, er sogar zum Schlafen ermuntert wird und er nicht arbeiten muss, aber dennoch ein bescheidenes Auskommen findet. Die Muße unterläuft seinen Kampf. Er wird zum Flaneur, aber nicht aus dandyhafter Selbstdarstellung oder mit dem Ziel ästhetischer Beobachtung, nicht aus Langeweile, Phantasie, Lust an einer verträumten Wahrnehmung der Warenwelt, der Begierde des Neuen oder aus der Suche nach Individualität und dem Genuss der Anonymität urbaner Menschenmassen heraus,²⁸ sondern er wird zum Flaneur gegen seinen faustischen Willen. K. findet Muße und zeitlichen Überfluss bei dem Versuch, in den bürgerlichen Arbeitsethos hinein zu kommen. Er flaniert arbeitsorientiert durch das Schlossterritorium, wobei sich faustischer Wille, Emanzipation und Müßiggang gegenseitig unterlaufen. Der unterdrückte Müßiggang verweist auf das unterdrückte Bild des Spaziergängers und Landstreichers, das er nicht los wird.

Aus dieser Perspektive ergibt sich ebenfalls die Analyse seines Kampfes. K. erreicht mit seinem Kampf gerade dort nichts, wo er vorübergehend den Müßiggang überwindet, sich den Ambivalenzen stellen kann und ein Ziel erreicht, das er angesteuert hat. Genau dann fallen seine Ambitionen in sich zusammen, und es überkommen ihn Müdigkeit oder Schlaf, wie etwa in dem Moment, als

er endlich vor Bürgel sitzt, einem hohen Beamten in der Schlosshierarchie, und mit ihm sprechen möchte.

Duttlinger sieht in Ks Müdigkeit dessen verborgenen Wunsch nach dem Ende des Abmühens und Wanderns, was wiederum auf das tieferliegende Motiv des Todestriebes im *Schloß* verweise.²⁹ Wie hier gezeigt, steht dahinter vielmehr der Wunsch nach Leben, das heißt der Wunsch, die Trennung zwischen Landvermesser und Landstreicher wieder aufheben zu können. Das Wandern als Landstreicher ist der Zustand, zu dem K. zurück möchte, und das auf dem Schlossterritorium selbst. Sein Ziel ist nicht die pränatale Ursprünglichkeit, nicht einmal mehr der Zustand vor Eintritt in das Schloss. Er will ein Dasein im Schloss und dafür benötigt er die Legende vom Landvermesser, mit der er sich identifiziert und überidentifiziert. Die sich ihm bietenden Gelegenheiten, im Müßiggang oder in der Müdigkeit wieder Landstreicher zu sein, kann er nicht zulassen, weil sie ihn bedrohen und verraten könnten.

Der Bedienungsfehler seines Verstandes ist, dass er sich zunächst erfolgreich als Vertreter einer höheren administrativen Einheit entwirft, dabei aber die sich ihm bietende Chance einer Balance zwischen Müßiggang und Arbeit oder eben zwischen Landstreicher und Landvermesser nicht bemerkt und stattdessen vom Schloss nach der eindeutigen Bestätigung seiner ungenauen Identität sucht. Er kann seinen Schein nicht als Schein aushalten, obwohl das Schloss ihn als Schein (zum Schein) viel wohlwollender akzeptiert als in den Situationen, in denen K. den Schein auflösen und eine feste Identität erhalten möchte.

Ein Nachgeben ist für ihn so wenig realisierbar wie die sich ihm eröffnende Utopie der glücklichen Arbeit und des unzerstörbaren Friedens beim Beobachten der müden Schlossbeamten.³⁰ Wenn Müdigkeit hier nicht nur für ein angenehmes Arbeitsklima steht, sondern auch für eine Gemeinschaft, die sich bildet, weil jeder diesen Zustand akzeptiert,³¹ dann zeigt der Beginn des Romans, was K. verwehrt wird: zu wandern und als müder Fremder einen Schlafplatz in der Dorfgemeinschaft zu finden, wie es am Beginn des Romans hätte passieren können. Da ihm dieser nicht gewährt wird, greift er zur Strategie der Wachheit, zum Landvermesser.

Agency im Institutionenroman

Durch seine Vermessenheit,³² das heißt durch die Anmaßung, Landvermesser zu sein, erhält K. einen zweideutigen Handlungsspielraum. Gegenspieler oder beherrschtes Subjekt ist er immer nur zum Schein. Sein Handlungsspielraum

lässt sich abschließend in Bezug auf die Vieldeutigkeit des ermächtigenden Scheins zusammenfassen, von dem der verdichtete und mehrere institutionelle Ebenen behandelnde Institutionenroman erzählt:

(I) Es zeigt sich die grundlegende Eigenschaft eines Emanzipationsprozesses, der nicht nur ein Aufruf aus der Studierstube zur Verstandestätigkeit (Kant) oder zur Neuaufteilung der Wahrnehmung (Rancière) ist, sondern auch den Mut zur tatsächlichen Begegnung und Auseinandersetzung mit den Gegnern findet: K. steht immer schon mit einem Bein im Unrecht, weil er sich einen Anteil erkämpfen muss, der für ihn nicht vorgesehen ist. Er erscheint im Schlossgebiet wie ein Dieb in der Nacht, und der Beschluss, sich als Landvermesser auszugeben, ist zwar ein unbefugter, aber notwendiger Akt der Selbstermächtigung. Wenn kein Anteil für die Anteilslosen vorgesehen ist, dann befindet sich dieser Anteil zunächst in der Illegitimität und muss dort selbstständig herausgeholt werden. Einen »reinen« Institutionenroman ohne den Widerstand des Scheins, der die institutionelle Kulisse überprüfen könnte, sieht man dagegen in Kafkas Kurzgeschichte *Vor dem Gesetz*, in der sich das Verhältnis von Stadt/Land bzw. Moderne/Tradition umdreht: Ein »Mann vom Lande« kommt in die Stadt, weil er dort etwas regeln möchte. Unfähig jedoch, das, was er als das Gesetz zu sehen bekommt, als etwas anderes zu interpretieren als die sich ihm bietende Version des Türhüters, wartet er sein ganzes Leben, ohne dass sich für ihn etwas verändert. Dieses Schicksal bleibt K. erspart.³³ Er geht zum Recht, um sich dort, wie Kant es fordert, selbst zu bedienen.

(II) Kant bestimmt den Aufklärungsprozess als den »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit«.³⁴ Um Unmündigkeit hinter sich lassen zu können, braucht es Entschlossenheit und Kühnheit zum selbstständigen Denken, die eben K. an den Tag legt. Das Denken wird von Kant jedoch auf zwei Bereiche verteilt, und nur in einem darf es selbstständig sein. In der Öffentlichkeit darf rasoniert werden, der Privatbereich (damit ist bei Kant in diesem Kontext der Beruf gemeint) muss sich jedoch den Vorgaben der Autoritäten fügen. Durch diese Bestimmung, wer wann und wo rasonieren darf, benennt Kant die hegemoniale Ordnung, die für Rancière keinen »Anteil der Anteilslosen« offenhält. Anteil an der Öffentlichkeit hat nur derjenige, dessen Leben der bürgerlichen Ordnung unterliegt und sich in einen Arbeits- und einen Privatbereich unterteilt. K. hingegen betritt das Schlossterritorium und könnte, selbst wenn er es wollte, diese Einteilung nicht aufrechterhalten. Er befindet sich jenseits dieser Ordnung, und deshalb gibt es für ihn keinen Ort, an dem er den Mut zur Verstandestätigkeit legitim unter Beweis stellen kann. Wird er als Landstreicher wahrgenommen, dann ist er ohne Beruf, und seine bloße Anwesenheit und sämtliche dieser Anwesenheit folgenden Äuße-

rungen und Tätigkeiten, und nicht nur das private Rasonieren, werden als Bedrohung der Ordnung wahrgenommen. Indem er sich als ein schillerndes »L.« entwirft, erkämpft er sich seinen Anteil, mit dem in der Zukunft legitim/illegitim rasoniert werden könnte.

(III) Prozesse der Emanzipation sind von enormer Selbstbezüglichkeit geprägt: K. ist egoistisch, und sein Egoismus hat viele Gesichter. Seine Emanzipation als Landvermesser zielt nicht auf eine klassenlose Gesellschaft ab, und er arrangiert sich mit der Macht. Er handelt schamlos, wenn er sich, wie bei einigen Familien des Dorfes, selbst einlädt oder seine Geliebten als Mittel zum Zweck benutzt. Die Frage ist nur, ob K. eine andere Wahl gehabt hätte – und hier zeigt sich wieder das mögliche Szenario des Umschlagens der Aufklärung in ihr Gegenteil: Um als Rechtloser Recht zu erhalten, muss er verbotene oder tabubelegte Grenzen überschreiten, unterschiedliche ihn bedrohende Machtverhältnisse auspendeln (Dorf, Schloss) und die eigenen Kräfte richtig einschätzen.

(IV) Die Konsequenzen eines emanzipatorischen Prozesses sind damit nicht nur nicht vorhersehbar, sondern stets auch scheinbar. K. ist selbst erstaunt, dass das Schloss seine Lüge durchgehen lässt, und weiß zu keinem Zeitpunkt, was die Konsequenzen seiner Handlungen sein werden. Diese Unsicherheit erzeugt bei den beteiligten Parteien eine konstante Beunruhigung. Vor einem liegt nicht die Klarheit der Lichtmetapher der Aufklärung, sondern ein obskurer Horizont, der in Kafkas Roman mit der Metapher des Schlosses angegeben ist. Das Obskure steht gleichermaßen für das Unbekannte der Aufklärung wie auch für ihr mögliches Scheitern. Aufklärung erhellt somit weniger die Gegenwart, Zukunft oder eine ganze Epoche, sondern lediglich die nächsten Gedanken und die Schritte, die vor einem liegen. Die Fronten dieses Kampfes sind dabei genauso schillernd wie K.s Identität. Es kämpft nicht einfach nur K. gegen das Schloss oder gegen die Dorfbewohner, sondern es gibt auf jeder Ebene unterschiedliche Interessenlagen und Konstellationen. Es ist nicht eindeutig, ob die Dorfbewohner oder das Schloss mehr von einer Neuvermessung des Landes zu befürchten hätten; zumal K.s Anerkennung von einem aufständischen Dorfbewohner unterstützt wird.³⁵

(V) Ein Emanzipationsprozess kann jederzeit in dem Sinne scheitern, dass aus der Neuverteilung der Institutionen ein das Subjekt niederdrückender Institutionenroman wird (Campe). Das Schloss hätte es dann geschafft, »durch diese geistig gewiß überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft ihn dauernd in Schrecken halten zu können« (13). K. negiert zwar am Anfang des Romans diese Gefahr, sie ist aber sein ständiger Begleiter. Genauso, wie aus dem Kampf die Verfolgung von egoistischen Interessen werden kann, kann

sich der Kämpfende im Kampf erschöpfen. Diese Gefahr zeigt sich bereits sehr früh, als K. den Spaziergang verleugnen muss und den sich ihm bietenden Müßiggang mit einer strengen Arbeitsethik zurückzuweisen versucht. Nur außerhalb des Schlossgebiets kontrolliert er den Müßiggang. Innerhalb des Schlossgebiets zerstört der Verstand die sich ihm bietende Balance zwischen Muße und Institution aufgrund seiner Überidentifikation mit der Ordnung des Landvermessers, und es droht permanent der Einbruch in das, was er tatsächlich ist.

(VI) Wenn seine Lage dennoch als glücklich betrachtet werden soll, dann nicht, weil seine Amtsanmaßung auf allen Ebenen Erfolg hat, sondern weil es Momente gibt, in denen er von der Last des Schlosses befreit ist. Ähnlich geht es auch Sisyphos in der Auslegung Camus'. Für Camus ist Sisyphos' Existenz absurd, weil er von den Göttern dazu verurteilt wurde, bis in alle Ewigkeit einen Stein auf die Spitze eines Berges zu rollen, der oben angekommen sofort wieder nach unten rollt. Camus findet in dieser Geschichte jedoch einen hoffnungsvollen Moment, weil sie für ihn nicht mit der absurden Tätigkeit endet. Er interessiert sich vor allem für den Moment, wenn Sisyphos wieder hinab ins Tal laufen muss, um mit seiner Arbeit von neuem beginnen zu können. In diesem Moment ist das Absurde unterbrochen: Sisyphos ist in dem Sinne vom Diktat der Götter befreit, da sie nicht darüber bestimmen, was er beim Abstieg vom Berg macht. Camus sieht darin »Die Stunde des Bewusstseins«. ³⁶ Sisyphos kann in dieser Zeit nachdenken und ist von der Arbeit befreit. Er kann durch diese Freiheit zu einem absurden Helden werden, weil er sich durch die von den Göttern nicht eingeplante Freizeit über seine aussichtslose Lage bewusst werden kann, die Hoffnung auf Erlösung aufgibt und nicht mehr an der absurden Tätigkeit leidet, sondern in dem ihm sich unbeabsichtigten Müßiggang seinen eigenen Handlungsspielraum entdeckt. Damit triumphiert seine subjektive Sinnggebung über das Absurde, und man kann sich Sisyphos durch diesen Befreiungsschlag als einen glücklichen Menschen vorstellen. – Dieses abschließende Bild strebt keinen Vergleich zwischen K. und Sisyphos oder zwischen Kafka und Camus an. Es verdeutlicht jedoch den Perspektivenwechsel, der auch in dieser Untersuchung angestrebt wurde: die individuelle Agency im Institutionenroman auszubauen und eine Konstellation von Subjekt und Institution aufzuzeigen, die weniger auf K.s absurde Knechtschaft, dafür aber umso mehr auf seine absurde Freiheit verweist. Die absurde Freiheit führt jedoch nicht in die Freiheit, sondern zu einer in Widersprüchen verharrenden Aufklärung, der auch K.s autobiographische Fiktion entspricht, die er zwischen dem Dasein als Landvermesser und Landstreicher entwirft.

Anmerkungen

- 1 Rüdiger Campe, *Kafkas Institutionenroman. »Der Proceß«, »Das Schloß«*, in: ders., Michael Niehaus (Hg.), *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, Heidelberg 2004, 195–208.
- 2 Die folgende Beobachtung Campes über den *Proceß* lässt sich auch auf das *Schloß* übertragen: »Erst die Perspektive einer Lebensbeschreibung machte den *Proceß* zum Roman in dem Sinne, in dem seit Defoe und Richardson, Rousseau und Goethe erzählende Bücher Romane heißen. Nur wo eine Art von autobiographischer Perspektive eröffnet ist, bildet sich zwischen dem Geschehen, das erzählt wird, und dem Blickwinkel, aus dem erzählt wird, ein Hohl- und Resonanzraum für die Erzählung des Romans im Sinne der Neuzeit. Erst von der autobiographischen Perspektive her treten die bloße *Geschichte* einerseits und das reine Erzählen andererseits auseinander in der Kunst und im Problem der *erzählenden Rede*« (ebd., 197).
- 3 Ebd., 202.
- 4 Vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Joseph Vogl, *Lebendige Anstalt*, in: Friedrich Balke, ders. (Hg.), *Für alle und keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin 2008, 21–33.
- 5 Ebd., 27.
- 6 Ebd., 32.
- 7 Franz Kafka, *Das Schloß*, in: ders., *Kritische Ausgabe*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt/Main 1982, 7; im Folgenden im laufenden Text nachgewiesen durch Seitenangabe in Klammern.
- 8 Campe, *Kafkas Institutionenroman*, 206.
- 9 Shepard betrachtet die ihm vom Schloss zur Verfügung gestellten »home, a wife and a job« als »gifts from the grace of the Castle« (Richard Sheppard, *On Kafka's Castle. A Study*, London 1973, 142).
- 10 Zur Verschränkung von Moderne (K.) und traditioneller Macht (das Schloss) siehe Manfred Engel, *Polyperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas »Schloß«*, in: Malte Kleinwort, Joseph Vogl (Hg.), *»Schloß«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld 2013, 180–184.
- 11 Hier wird somit die These von Wilhelm Emrich wieder aufgegriffen, nach der K.'s Tätigkeit als Landvermesser politisch subversiv ist (vgl. Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Bonn 1957, 300–303). Auch wenn diese Interpretation in der Forschung verworfen wurde, da K. nur an seinem eigenen Wohlergehen interessiert sei, wird im Folgenden der Versuch der Rehabilitierung der These Emerichs unternommen. Dieser Versuch unterscheidet sich allerdings vom Argumentationsgang von Emerich, da K. nicht als Repräsentant eines freien Menschen in den Blick gerät, sondern als jemand, der um diese Freiheit kämpft und sich daher im Prozess der Aufklärung mit ungewissem Ausgang befindet. Zur Kritik an Emerich siehe Stephen Dowden, *Kafkas Castle and the Critical Imagination*, Columbia/SC 1995, 30 f. und 34 f. Dowden kritisiert das Bild von K. als Freiheitskämpfer und beschreibt ihn stattdessen als eindimensionalen Egoisten, was K. allerdings ebenso wenig gerecht wird.
- 12 Diesen Konflikt analysiert sehr ausführlich Patrice Djoufack in seiner Studie *Der Selbe und der Andere. Formen und Strategien der Erfahrung der Fremde bei Franz Kafka*, Wiesbaden 2005, insb. 180–201. Allerdings fehlt das hier aufgezeigte emanzipatorische Potential im Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem, das K. strategisch zu nutzen versteht.

- 13 Nach Hans Zeller befindet sich Kafka in einer feudalen Welt, deren Regeln ihm unbekannt sind und die er deshalb ständig verletzt (vgl. Hans Zeller, *Spielregeln im Schloß. Zur Deutbarkeit von Kafkas Roman*, in: Roland Jost, *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jakob Steiner zum 60. Geburtstag*, Frankfurt/Main 1986, 284 ff.). Die vorliegende Untersuchung plädiert für eine andere Perspektive auf diese beiden sich widersprechenden Welten. K., so die These, kennt beide Welten und spielt die traditionelle und moderne Ordnung gegeneinander aus, um sozial aufzusteigen.
- 14 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Kunst der Politik und ihre Paradoxien*, Berlin 2008, 26.
- 15 Ebd., 26 f.
- 16 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/Main 2002, 24.
- 17 Vgl. Steffen Martus, *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*, Berlin 2015, 84.
- 18 Zum Beruf des Landvermessers schreibt John Zilcosky über den Zusammenhang von Kolonialismus und K.'s Landvermesserschaft: »Im österreich-ungarischen Kaiserreich war der Landvermesser ein hochrangiger Regierungsbeamter, dessen Position die Sonderrechte und die Verantwortung eines Notars mit sich brachte. [...] Ihre Handlungen indes waren alles andere als harmlos. Definiert man den modernen Staat als jene Entität, die das alleinige Recht besitzt, innerhalb ihrer vorgeschriebenen Grenzen Gewalt auszuüben, dann lieferte das scheinbar friedfertige Vermessen die geographischen Parameter zur Staatsgewalt« (John Zilcosky, *Von Zuckerbaronen und Landvermessern. Koloniale Visionen in Schaffsteins »Grünem Bändchen« und Kafkas »Das Schloß«*, in: Arne Höcker, Oliver Simons, *Kafkas Institutionen*, Bielefeld 2007, 119–145, hier 120 f.).
- 19 Hierzu findet sich bei Rancière ein passendes Beispiel. Indem der Revolutionär Blanqui die bisher ungezählten Anteilslosen der Gesellschaft zum Kollektivkörper der Proletarier zusammenbringt, gibt er ihnen eine Identität, die ihnen nun das gemeinsame Einklagen ihrer Rechte ermöglicht. Rancières Blanqui demonstriert hier eine Anteilerschließung, die durch die Umwandlung der bloßen Kommunikation von Sachverhalten und Behauptungen zu Sprechakten in die vorherrschende Verteilungsstruktur der Anteile eingreift (vgl. Rancière, *Das Unvernehmen*, 49).
- 20 So auch die Beobachtung K.'s: »Nirgends noch hatte K. Amt und Leben so verflochten gesehen wie hier, so verflochten, dass es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt« (94). Zur Vormodernität des Schlosses siehe auch Caroline Duttlinger, *Schlaflosigkeit. Kafkas Schloss zwischen Müdigkeit und Wachen*, in: Höcker, Simons, *Kafkas Institutionen*, 226 f.
- 21 Zu diesem Konflikt siehe Andrea Iseli, *Gute Policy. Öffentliche Ordnung in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2009, 116–121 sowie zu »Machtanspruch« und »Regierungsphantasie« Martus, *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*, 80. Helmut König weist ebenfalls darauf hin, dass im Übergang vom dynastischen in den modernen bürokratischen Staat bevorzugt Außenseiter zur Durchsetzung der bürokratischen Logik eingestellt wurden, da sie nicht in verwandtschaftlichen Beziehungen mit den Landbewohnern standen. Waren diese Außenseiter Juden, beförderte ihre traditionsferne Tätigkeit den Antisemitismus. Vgl. Helmut König, *Elemente des Antisemitismus. Kommentare und Interpretationen zu einem Kapitel der Dialektik der Aufklärung von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno*, Weilerswist 2016, 106 f.
- 22 Vgl. Robert Seyfert, *Das Leben der Institutionen. Zu einer allgemeinen Theorie der Institutionalisierung*, Weilerswist 2011, 29.

- 23 Ebd., 169.
- 24 »Jeder räumliche Körper und jeder kulturelle Raum *bietet* in gewisser Weise eine Bewegungsart und eine Geschwindigkeit *an*. Verweigert man sich der spezifischen Temporalität eines institutionellen Raumes – in dem man z. B. zu schnell ist oder zu genau hinsieht – wird einem der Raum notwendigerweise entgehen: Man wird kritisch!« (Seyfert, *Das Leben der Institutionen*, 169).
- 25 Hier zeigt sich die Notwendigkeit zur Korrektur der Auffassung der Moderne, wie sie etwa von Twellmann und Neumann angeregt wurde. Die Autoren plädieren dafür, die Moderne nicht nur aus urbaner Perspektive zu betrachten, sondern auch aus der Perspektive des Dorfes. Die Kombination beider Perspektiven führt zu aufschlussreichen Mischverhältnissen zwischen Moderne und Tradition, welche die starre Gegenüberstellung dieser beiden Pole à la Tönnies produktiv unterläuft. Vgl. Marcus Twellmann, Michael Neumann, *Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 88 (2014), 22–45. Zur weiteren Ausführung dieses Ansatzes vgl. den Sammelband Werner Nell, Marc Weiland (Hg.), *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*, Bielefeld 2014.
- 26 In Kafkas Prosastück *Das Schweigen der Sirenen* zeigt es sich ein ähnlicher Schein im Verhalten zweier Opponenten, der zum Machtfaktor wird. Vivian Liska spricht in ihrer Analyse dieser Erzählung, in der sich Odysseus und die Sirenen gegenseitig etwas vorspielen und so Macht über einander erhalten, von einem »Scheinvorgang« (vgl. Vivian Liska, *Was weiß die Literatur? Das Wissen der Sirenen. Adorno, Blanchot, Sloterdijk (- und Kafka)*, in: *Kulturpoetik*, 4(2004)1, 18).
- 27 Dieser Kampf gleicht der Tragik Fausts. Siehe Sheppard, *On Kafka's Castle*, 127–188.
- 28 Dies sind, kurz zusammengefasst, die Eigenschaften des Flaneurs nach Charles Baudelaire und Walter Benjamin (vgl. Harald Neumeyer, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999).
- 29 Duttlinger, *Schlaflosigkeit. Kafkas Schloss zwischen Müdigkeit und Wachen*, 241 f.
- 30 Hier beobachtet K. nach dem Schlaf in der Schlossadministration eine »Müdigkeit inmitten glücklicher Arbeit, etwas was nach außen hin wie Müdigkeit aussah und eigentlich unzerstörbare Ruhe, unzerstörbarer Frieden war. Wenn man mittags ein wenig müde ist, so gehört das zum glücklichen natürlichen Verlauf des Tags. Die Herren hier haben immerfort Mittag, sagte sich K.« (430). In diesem Moment, so Sheppard, erlischt auch das Faustische bei K. (vgl. Sheppard, *On Kafkas Castle*, 182–188).
- 31 Zu Müdigkeit und Gemeinschaft siehe auch Duttlinger, *Schlaflosigkeit. Kafkas Schloss zwischen Müdigkeit und Wachen*, 240–243.
- 32 Zu »Vermessenheit« und Anmaßung vgl. Joseph Vogl, *Am Schloßberg*, in: Kleinwort, ders. (Hg.) »Schloß«-*Topographien*., 29 sowie Zeller, *Spielregeln im Schloß*, 290. Die Vermessenheit der Landvermesserschaft ist jedoch K.'s Movens. Ohne seine Vermessenheit wäre es bei einem harmlosen Durchstreifen mit einem anschließenden Verweis aus dem Schlossterritorium geblieben.
- 33 Vogl interpretiert die »scheinbare Anwesenheit« des Schlosses als K.'s Angst vor dem Schloss, welche die Anwesenheit und die Macht des Schlosses größer macht, als sie eigentlich ist. Hier kann jedoch hinzugefügt werden, dass K. seinen Schein auch dazu benutzt, sich größer zu machen, als er ist, und damit das Schloss auf eine ihm als Gegner angemessene Größe reduziert. Im Schein steckt nicht nur die Angst K.'s, sondern auch seine emanzipatorischen Möglichkeiten, die dem Mann vom Lande gänzlich verborgen bleiben (vgl. Vogl, *Am Schloßberg*, 28 f.).

- 34 Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: ders., *Was ist Aufklärung. Ausgewählte kleine Schriften*, hg. von Horst D. Brandt, Hamburg 1999, 20–28, hier 20.
- 35 So Zilcosky, *Von Zuckerbaronen und Landvermessern*, 120.
- 36 Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos*, Hamburg 2000, 171.

Kristin Eichhorn

Johannes R. Becher und die Weimarer Justiz

Der provozierte Skandal um den Roman

»(CHCl=CH)₃As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg« (1926)

Johannes R. Bechers literarisches Werk wird inzwischen kaum noch gelesen. Die Forschung zu diesem Autor ist seit 1989 fast völlig zum Erliegen gekommen, sieht man von zwei neueren Biographien ab.¹ Wenn man sich heute an Becher erinnert, so denkt man meist nur an den ersten Kulturminister der DDR und Verfasser der Nationalhymne, eventuell noch an das durch seine Radikalität herausstechende expressionistische Frühwerk des Dichters.² Bechers Œuvre umfasst freilich weitaus mehr; es entstand zwischen 1912 und 1958 (seinem Todesjahr) und weist entsprechend eine Reihe ganz anderer Schreibweisen auf, die häufig in den Hintergrund treten: Nachdem Becher seine Karriere 1912/13 mit jugendstilartigen Dichtungen in Anlehnung an Richard Dehmel begonnen hatte, gehörte er in den 1910er Jahren zu den sprachexperimentellsten expressionistischen Autoren. Die 1920er Jahre waren bei Becher sodann ein Abschnitt höchster Heterogenität: In dieser Zeit fand er inhaltlich zum Kommunismus; formal legte er sowohl stark avantgardistische³ als auch – vor allem gegen Ende des Jahrzehnts – sehr viel schlichtere, biographisch gefärbte Lyrik vor, bevor er in den 1930er Jahren im Moskauer Exil in Reaktion auf die Expressionismusdebatte zu einem Schreibstil wechselte, der an den Sozialistischen Realismus von Georg Lukács angelehnt ist.⁴ In der Spätphase ab 1945 entstanden zum einen die Nationalhymne der DDR (Bechers aus heutiger Sicht wohl bekanntestes Werk) und diverse Aufbaulieder. Zum anderen finden sich aber viele programmatische und tagebuchartige Schriften sowie Dichtungen in Auseinandersetzung mit Goethe und den Romantikern, die ideologisch schwerer auf einen Nenner zu bringen sind.⁵

Kaum ein Text von Johannes R. Becher hat in der Weimarer Republik indes für so viel Furore gesorgt wie sein zweiter Roman *(CHCl=CH)₃As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg* (1926),⁶ stand er doch im Mittelpunkt des gegen den Autor eingeleiteten Hochverratsprozesses, der den öffentlichen Protest verschiedener Schriftsteller gegen die Unterdrückung freier Meinungsäußerung zur Folge hatte. Als *Levisite* 1926 erschien, ermittelten die Behörden bereits einige Zeit gegen den Kommunisten Johannes R. Becher. Die Weimarer Justiz hatte schon im Februar 1925 mit der Beschlagnahmung zweier Schriften begonnen; am 20.

August 1925 wurde Becher in Urach festgenommen und später wieder freigelassen. Danach zogen sich die Dinge hin; zum Verfahren kam es schließlich dank einer Generalamnestie durch den neuen Kanzler Hermann Müller nicht mehr.⁷

Im Zentrum von Bechers Roman stehen zwei junge Männer. Der eine, Peter Friedjung, ist gutbürgerlicher Herkunft und kommt zu Beginn der Handlung gerade als Soldat aus dem Ersten Weltkrieg zurück. Der zweite, Max Herse, ist ein einfacher Arbeiter und Mitglied der SPD. Beide Protagonisten machen eine vergleichbare Entwicklung durch: Peter Friedjung bezeichnet sich anfangs seiner Klassenzugehörigkeit entsprechend als deutschnational »bis auf die Knochen« und glaubt »an Deutschland, als an ein auserwähltes Volk« (GW X, 86). Nach seiner Rückkehr aus dem Krieg kommen ihm aber immer mehr Zweifel an der Richtigkeit seiner Auffassung, sodass er sich schließlich nach dem Ruhraufstand 1920 der proletarischen Bewegung anschließt. Herse hingegen wird von Becher herangezogen, um die bei den Kommunisten in den 1920er Jahren verbreitete These des Sozialfaschismus zu illustrieren. Auf einer Parteiversammlung, die Herse besucht, wird deutlich, dass die Sozialdemokratie ihre eigentliche Wählerschaft im Stich gelassen und sich vom Klassenkampf verabschiedet hat. Wörtlich erklärt dort ein Redner, dass die Sozialdemokraten nun »die Gesamtheit der Nation« vertreten wollten und »das Wort ›Klassenkampf‹ [...] überhaupt veraltet und wissenschaftlich bereits längst überholt sei ... Also: mit dieser kommunistischen infamierenden Klassenhetze haben wir Sozialdemokraten nichts gemein.«⁸ Angesichts eines zu Beginn geschilderten Grubenunglücks muss Max Herse deshalb erkennen, dass seine Interessen inzwischen allein von den Kommunisten vertreten werden, weshalb er sich diesen im Laufe der Handlung ebenfalls annähert.⁹

Der Roman gehört zur proletarisch-revolutionären Literatur der Weimarer Republik – ein Forschungsfeld, auf dem sich nur wenige Experten auskennen. In der Tat ist Becher in den Jahren, die auf seinen KPD-Eintritt folgen, in einer Radikalität an der politischen Wirkung seiner Dichtung interessiert, wie sie bei aller ideologischen Kontinuität bei ihm später nicht wieder zu finden sein wird. Die Werke ab 1923 Jahre sind keine Auftragsarbeiten, sondern die ernsthafte Suche nach einer ästhetischen Form, die dem Ziel gerecht werden kann, das er sich jetzt gesetzt hat, nämlich »dem Befreiungskampf des Proletariats« (GW XV, 592) unmittelbar zu dienen. Becher ordnet sich der »höheren« Sache voll und ganz unter, wie er in seinem berühmten Brief an die Malerin Eva Herrmann schreibt: »Mein Leben hat, was Freunde und Bekannte anbetrifft, eine vollständige Wendung genommen. Das Caféhaus ist vorbei, die lustige Künstlerei und Schwabingerei ist vorüber. Ich habe jede Minute zu tun. Ich habe zu funktionieren.«¹⁰

Da die Forschungsarbeiten zu Becher schwerpunktmäßig aus der DDR-Germanistik stammen, kritisieren die vorliegenden Studien oftmals jedoch die Form, in der diese ideologische Botschaft artikuliert wird. Geprägt von der Skepsis gegenüber experimenteller Sprachgestaltung, wie sie in der Formalismusdebatte am deutlichen zum Ausdruck kommt, bemerken sie im Buch einen »krassen Widerspruch zwischen dem sprachexperimentellen Charakter der Dichtung und den politischen Intentionen des Dichters«,¹¹ der die Arbeiterklasse als Leserschaft daher eher abschrecke. Dabei ist der Roman aus dieser Perspektive nur sehr schwer zu fassen. Hierfür ist ein Ansatz vonnöten, der in der Lage ist, die ästhetische Form und den Inhalt zusammenzudenken, und der das Werk zudem im Kontext des Hochverratsprozesses gegen Becher beleuchtet. Denn *Levisite* ist als bewusster Skandalroman angelegt und in dieser Weise als performativ-politisches Statement, das im fiktionalisierten Rückbezug auf den Autor dessen Entscheidung für den Kommunismus legitimiert.

Das Problem, wie man Kunst und Leben zusammenbringen soll, beschäftigt die Frühe Moderne seit den naturalistischen Manifesten. Becher selbst ist in seiner Jugend wie viele Expressionisten von Richard Dehmels »Kunst fürs Leben« beeinflusst,¹² und er vertritt Zeit seines Lebens ein Konzept, nach dem beide Dimensionen unmittelbar ineinander übergehen oder sich gegenseitig befruchten. Bechers Werk wird also nur verständlich, wenn man die Selbstinszenierungsstrategien seines Autors mit in den Blick nimmt. Dies gilt auch für die einer solchen Egozentrik scheinbar eher abträgliche politisch-engagierte Literatur der 1920er Jahre, wie sich am Beispiel von *Levisite* besonders gut zeigen lässt. Im Gegensatz zum konventionellen Bild der proletarisch-revolutionären Literatur, das vom Sozialistischen Realismus und der Arbeiterliteratur geprägt ist, erinnert der Roman den heutigen Leser daran, dass es – was oft vernachlässigt wird – eine kommunistische Avantgarde auch außerhalb der Theaterexperimente eines Erwin Piscator oder Bertolt Brecht gab. Er zeigt eine kommunistische Bewegung, die noch auf der Suche nach dem idealen Weg ist, um die politischen Machtstrukturen durch Kunst verändern zu können. Bechers Antwort auf diese Frage hat viel mit ihm selbst zu tun, weil sich die intendierte Wirkung des Buchs nicht unbedingt dadurch entfaltet, dass sich der Leser die Protagonisten zum Vorbild nimmt. Der Roman ist vielmehr das wichtigste Instrument Bechers, die Wahrnehmung seiner eigenen Person in der Weimarer Republik zu beeinflussen und sich selbst als Exempel des politisch verfolgten Schriftstellers zu inszenieren, womit der Inhalt der Romanhandlung in der Realität Bestätigung findet.

»Levisite« zwischen politischer und ästhetischer Avantgarde

Gegen kommunistische Schriftsteller gab es zu dieser Zeit bekanntlich eine Reihe von Hochverratsprozessen, aber keiner hat solche Wellen geschlagen wie der um Becher. Am schnellsten reagierte der anarchistische Dichter Erich Mühsam – selbst wegen seiner Rolle in der Münchner Räterepublik zu 15 Jahren Haft verurteilt und erst kürzlich amnestiert –, der vier Tage nach Bechers Verhaftung mit einem Gedicht antwortete. Unter der Losung »Frei ist das Wort!« stellt Mühsam die Ungleichbehandlung rechter und linker Autoren durch die Weimarer Justiz gegenüber und schließt – eines der konfiszierten Werke Bechers zitierend – mit den Versen:

Gehst du mit Gedichten trüchtig,
bist du auch schon fluchtverdächtig.
Der Kulturwert des Gedichts,
lieber Becher, nützt dir nichts.
Denn »Der Leichnam auf dem Thron«
Lebet noch; – nur stinkt er schon.¹³

Richtig in Gang kam die Debatte aber erst nach dem Erscheinen des Romans *Levisite*, an dem Becher in Urach gearbeitet hatte.¹⁴ Verschiedene Organisationen sprachen mit gemeinsamer Stimme, so der Schutzverband Deutscher Schriftsteller sowie die Gruppe 1925. Nachdem Maxim Gorki Anfang 1928 »alle ehrlichen Menschen« aufgerufen hatte, »zu protestieren gegen das Gerichtsverfahren gegen Johannes R. Becher, der keine Schuld hat, als die, daß er ehrlich und begabt ist,«¹⁵ kam es am 8. Januar 1928 in der Berliner Piscator-Bühne zu einer Protestveranstaltung. Unter den Anwesenden waren z. B. Alfred Döblin, Arnold Zweig, George Grosz und Erwin Piscator; Protestschreiben und Telegramme gingen unter anderem ein von Bertolt Brecht, Walter von Molo, Carl Zuckmayer, Alfred Kerr, Upton Sinclair und Henri Barbusse.¹⁶

Man kann also ohne Zweifel sagen, dass das Verfahren gegen Becher Aufsehen erregt hat – und das weit über die deutschen Grenzen hinaus. In Übereinstimmung mit Mühsams Gedicht setzt man sich am Beispiel Bechers mit der Unterdrückung des »freien Wortes« auseinander, die aus der Verfolgung linker Autoren in der Weimarer Republik resultiert. Wie so häufig in Fällen, in denen sich die Gerichte mit dem Verbot literarischer Werke befassen, führen die Verteidiger hier aber auch die Freiheit der Kunst ins Feld, die man ernstlich bedroht sieht, wenn die Meinungsäußerungen der Figuren im Text ohne Weiteres dem Autor zugerechnet werden. Dies hält Bechers Anwalt Alfred Apfel für umso weniger

gerechtfertigt, als der Roman zum größten Teil aus Zitaten bestehe, »um einen erhöhten wirklichkeitstreuen und wirklichkeitsnahen Eindruck zu vermitteln«.17

Nun ist freilich nicht von der Hand zu weisen, dass der »wirklichkeitstreue« Eindruck, den das Buch zu erzeugen versucht, von einer kommunistischen Weltanschauung gefärbt ist, die nicht allein die Dialoge (und damit Figurenmeinungen) betrifft, sondern den gesamten Handlungsverlauf steuert und strukturiert. Mit Blick auf die großen historischen Zusammenhänge dreht sich der Roman nicht nur allgemein um die Ausnutzung des Proletariats durch die herrschende Klasse; er thematisiert darüber hinaus konkret die zeittypische Angst vor einem möglichen Gaskrieg. Das Problem, auf das Becher die Leserschaft hier aufmerksam macht, ist, dass sich die Produktion in den Händen weniger »Imperialisten« befindet und die Arbeiter oft gar nicht wissen, was sie in den Betrieben herstellen. Ziel ist also die Aufklärung der Arbeiterschicht. Um den imperialistischen Krieg der Nationen gegeneinander zu beenden und auf Dauer Frieden zu schaffen, muss eine letzte Schlacht der Klassen geschlagen werden – der »einzig gerechte Krieg«, der im Titel genannt wird. In die Vision dieses Krieges geht der zunächst auf der historischen Realität aufbauende Roman am Ende über, die dann schildert, wie viele Kommunisten für die gemeinsame Sache ihr Leben lassen.

Abgesehen von der utopischen Komponente am Ende folgt Bechers Roman inhaltlich, vor allem was die Darstellung Max Herses betrifft, dem Schema, das auch für die Romane von Willi Bredel typisch ist. Was Bechers Roman aber von den meisten deutschsprachigen literarischen Produkten aus dem proletarisch-revolutionären Umfeld unterscheidet, ist sein ausgesprochen avantgardistischer Gestus. Becher siedelt seinen Roman trotz der nacherzählbaren Handlung formal auf der Grenze zum Sachbuch an. Ohnehin sind viele Passagen argumentativ, weil beispielsweise unterschiedliche Positionen gegenübergestellt werden. Dies wird durch die Einarbeitung von fremder Literatur, über die das Quellenverzeichnis Auskunft gibt, unterstrichen. Das Buch schert aber auch bewusst aus dem Muster des »typischen« Romans aus, indem ihm kein Vorwort, sondern eine »Einleitung« vorangestellt ist. Zudem signalisiert auch der sperrige Titel, der mit der chemischen Formel des im Zentrum stehenden Giftgases Levisite einsetzt, eher Wissenschaftlichkeit als Fiktion und Unterhaltung. Diese für Avantgarde-romane charakteristische Überschreitung der Grenzen zwischen Roman und Sachbuch ist bewusstes poetologisches Programm, wie die Einleitung deutlich macht; deren Hauptziel besteht darin, Leser, die einen konventionellen Roman nach dem Muster des 19. Jahrhunderts erwarten – also in erster Linie bildungsbürgerliche Leser – vor den Kopf zu stoßen. Für diejenigen, die der Titel noch nicht abgeschreckt hat, beginnt die Einleitung mit einer Warnung und listet auf, was man hier alles nicht finden wird:

Hände weg!

Hände weg von diesem Buch, wenn Ihr damit, übersättigt und bis zum tödlichen Erbrechen gelangweilt, nur wieder einige Eurer müßigen Stunden totschiagen wollt! Dem stinkenden Kadaver dieser Zeit flechte ich keine Kränze.

Das spannungslose Gesabber unserer offiziellen Poeten befriedigt schon übergenug solche Bedürfnisse. (GW X, 9)

Mit den Worten »Das ist nicht der klassische wohlgepflegte Leib, nicht die parfümierte Tanzpuppe der Biedermeierzeit noch der verträumte Taugenichts der Romantik« (GW X, 10) weist Becher weiter unten die literarische Tradition zurück, in der Romane zu stehen pflegen. Von Liebe werde wenig die Rede sein; stattdessen sei das Buch ein »Heldengedicht« und »der Dulderleib des werktätigen Volks am Pfahl der Kreuzigung« (ebd.).

Dieser Gestus hat noch sehr viel mit Bechers expressionistischem Werk gemeinsam und repräsentiert eine von drei Strategien, wie Becher dem Problem politisch wirksamer Dichtung in dieser Zeit Herr zu werden versucht. Die Strategie läuft darauf hinaus, zwei Formen von Avantgarde miteinander zu verbinden: die ästhetische und die politische. Becher hat durch seine Entscheidung für den Kommunismus zu einer fortschrittlichen Weltsicht gefunden und er setzt auf die wissenschaftliche Erkennbarkeit der Welt. Entsprechend fließen in das Buch die chemischen Fachkenntnisse von Bechers zweiter Frau Lotte Rotter ein. Die Verpflichtung auf Wirklichkeit und Nachprüfbarkeit ist Programm.

Mit dieser »fortschrittlichen« Einstellung freilich geht eine Abgrenzung von all dem einher, was als rückschrittlich erscheint, und dabei kommt für Becher besonders die Perspektive des Bürgertums in den Blick, gegen dessen Moral- und Kunstvorstellungen er schon als Expressionist angeschrieben hatte. Auf diese Weise gehen politische und ästhetische Vorstellungen Hand in Hand: Will man eine Revolution im gesellschaftlichen Sinne bewirken, sind neue künstlerische Mittel nötig, weshalb der konventionelle Roman von Becher konsequent abgelehnt wird. Becher rezipiert stattdessen das, was es an Innovationen in diesem Bereich nicht zuletzt in Russland gibt: Faktographie, Dokumentarismus und Photomontage. Das ist der Hintergrund für die Aufnahme der vielen Zitate – ein Verfahren, das Bezug nimmt auf die bildkünstlerischen Arbeiten eines John Heartfield, der für Becher in dieser Zeit mehrere Buchumschläge entworfen hat, unter anderem auch den der Erstausgabe von *Levisite*.

Angesichts dieser Machart sind die Meinungen des Autors von seinem Werk nicht zu trennen, im Gegenteil: Ist schon die »Photomontage«-Technik nicht so harmlos, wie Bechers Verteidiger sie darzustellen versucht, sondern ein beliebtes Mittel in der kommunistischen Propaganda, lautet die Lektüeranweisung

für *Levisite* ja auch: »De te fabular narratur. Deine Sache, Leser, ist es, die hier verhandelt wird« (GW X, 7). Es gehört gerade zu Bechers Programm, Kunst und politische Wirksamkeit bewusst als untrennbare Einheit anzusetzen. Das Buch soll – so weiter die Einleitung Bechers – sogar »ein lebendiges Wesen« sein, das »künftig wieder selbst Anteil haben wird an den Kämpfen, deren Blutzeuge es ist, selbst wieder mit im Feuer stehen und mit seinen Blutteilen noch röter färben die rote Fahne, unter der es als ein Soldat der Revolution dient« (GW X, 10).

»*Levisite*« und der Hochverratsprozess

Wie aber wird ein Roman zum »Soldat der Revolution«? Zunächst muss man sagen, dass diese Wirkung nicht auf die Strategie des klassischen Arbeiterromans zurückgreift, der den Blick auf die Vorgänge in den Betrieben richtet und anhand einer Identifikationsfigur den proletarischen Leser anspricht. Nicht nur ist die experimentelle Form in der Tat wenig geeignet, um eine »Massenwirkung« zu erzielen. Überhaupt ist die Arbeiterperspektive nur eine von zwei Dimensionen des Buchs, die außerdem nicht seinen Schwerpunkt ausmacht. Trotz der Vorbildfigur Max Herse konzentriert sich *Levisite* weniger auf die Arbeiter als auf die (jungen) Intellektuellen in der Weimarer Republik, die durch die eigentliche Hauptfigur Peter Friedjung repräsentiert werden. Ihm widmet der Roman wesentlich mehr Aufmerksamkeit als dem zweiten Protagonisten Max Herse: Peter ist der Erste, der sein Leben der Revolution opfert, und er kommt als Einziger ausführlich noch einmal zu Wort, als die Aufzeichnungen eingeschaltet werden, die er hinterlässt und die als eine Art Manifest fungieren, dem sich auch der Erzähler bedingungslos anschließt.

Damit freilich erzählt *Levisite* in erster Linie die Geschichte eines Bürgerlichen, der sich allen Widerständen zum Trotz der kommunistischen Bewegung anschließt. Peter Friedjungs Geschichte ist deshalb so herausragend, weil der zurückgelegte Weg für ihn deutlich weiter war als für Max Herse, der das Problem aus eigener Anschauung kennt und als SPD-Mitglied ja schon zu einer linken Politik tendiert. Es verwundert daher nicht, wenn die Aufzeichnungen Peters sich an seine Klassengenossen richten, die er dafür kritisiert, dass sie ihrer Aufgabe nicht nachkommen, das Volk über das bestehende »Problem der Ausbeutung« (GW X, 312) und die Gefahr eines imperialistischen Gaskrieges aufzuklären. Der aktuellen Praxis der Intellektuellen, die das Wort nur nutzen, um die Wahrheit zu *verdecken*, wird – passend zur Romanpoetik an sich – der Aufruf entgegengestellt, endlich »die Wirklichkeit, nackt und brutal, wie sie ist« zu offenbaren: »Ja, euere Pflicht wäre es zu reden, Intellektuelle, um die Klas-

senkräfte mit in Bewegung zu bringen [...]. Euere Pflicht wäre es, zu reden, um nicht an der drohenden Versackung ganzer Geschlechter im ›absoluten Krieg‹, d. h. im ›Gassumpf, mitschuldig zu werden‹ (GW X, 314). In dieser Logik muss die Intelligenz, die nun einmal vorrangig bürgerlicher Herkunft ist, für die proletarische Sache gewonnen werden, weil die breite Masse zu ihrer Autorität aufschaut und diese Schicht folglich zur Verbreitung dessen nötig ist, was im Roman als ›Wahrheit‹ erscheint.¹⁸

Naturgemäß stellt sich die Frage, warum Becher diesen Schwerpunkt wählt. Eine erste Erklärung ergibt sich aus der Rolle, die den Intellektuellen hier zugesprochen wird: Sie sind es, die die Zusammenhänge besser durchdringen können, und es ist ihre Aufgabe, das Volk zu leiten. Indes ist es kein Zufall, dass Becher die Bedeutung der (bürgerlichen) Intelligenz für die proletarisch-revolutionäre Bewegung so hoch ansetzt. Traditionellerweise läuft die Argumentation innerhalb der kommunistischen Kreise eher darauf hinaus, dass nur Proletarier die Perspektive der Arbeiterschaft angemessen literarisch verarbeiten können, womit für bürgerliche Schriftsteller nur der Platz als ›Geburtshelfer‹ übrig bleibt.¹⁹ Das alte Problem der Bewegung ist freilich, dass ihre Führungsfiguren fast alle bürgerlicher Herkunft sind und es immer schwierig war, Arbeiter zu finden, die hochwertige Literatur zu produzieren in der Lage waren.

Becher selbst ist genau so ein Fall: Seine organisatorische Funktion auf allen Ebenen der kommunistischen Gruppierungen und Publikationen – sei es im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller oder in der *Linkskurve* – ist so zentral, dass ohne ihn de facto ›nichts gegangen‹ wäre.²⁰ Trotzdem ist er ein Bürger, der sich aufgrund seiner Herkunft zur Rechtfertigung darüber gezwungen sieht, warum er (und nicht ein von ihm zur Produktion angeregter Proletarier) die Bücher schreibt, die den Kampf der Arbeiterklasse dokumentieren und vorantreiben. Diese Spannung löst in den 1920er Jahren bei Becher eine intensive autobiographische Reflexion auf die eigene Kindheit aus, deren Spuren man in *Levisite* finden kann. Denn die Figur Peter Friedjungs hat einiges mit ihrem Erfinder gemein. Zwar war letzterer weder Soldat im Ersten Weltkrieg noch hat er jemals eine deutschnationale Überzeugung erkennen lassen. Becher sendet aber durchaus klare Signale, dass Friedjung nach ihm selbst modelliert worden ist, wenn etwa Beruf und Vorname des Vaters der Figur mit denen des Autors übereinstimmen. Vor allem im Abgleich mit Bechers späterem autobiographischen Roman *Abschied* (1940) wie auch mit biographisch gefärbten Gedichten sind die gemeinsamen Themen und Motive nicht zu übersehen, sodass es naheliegt, Peter Friedjungs Entwicklung als gezielte Variation der Biographie des Autors zu lesen.²¹

Man kann darin mit Michael Rohrwasser narzisstische Züge des Dichters am Werk sehen, der sich ständig in seine Texte hineinschreibt, weil er offensichtlich

das problematische Verhältnis zu seinem Vater nicht verarbeitet hat.²² Abgesehen davon, dass dabei das generelle Leitmotiv des Generationenkonflikts in der Literatur seit der Jahrhundertwende zu berücksichtigen wäre, das hier erst seltsam verspätet rezipiert wird, greift eine solche biographisch-psychanalytische Herangehensweise aber vor allem insofern zu kurz, als sie die Funktionalisierung des Themas übersieht. Das Buch ist ebenso ein Aufruf an die Intellektuellen, sich dem Kommunismus zuzuwenden, wie es Bechers eigenen Lebensweg plausibilisiert und zum Exempel erhebt. Becher ist es enorm wichtig, durch die Spiegelung des eigenen Lebens in der Fiktion immer wieder den Gegensatz zwischen seiner gegenwärtigen politischen Einstellung und seiner Herkunft in Szene zu setzen und sie so als allgemeines Phänomen zu präsentieren. So heißt es in seiner Stellungnahme zum Prozess beispielsweise: »Auch ich habe eine Vergangenheit, die nicht nur meine eigene ist, die die Vergangenheit, die Tragödie einer ganzen Generation ist.«²³

Hätte Becher keine bürgerliche Vergangenheit, die mit dem entsprechenden Glauben an eine »Dichtung an sich« (GW XV, S. 593) einherging, wie es später im Rundfunkgespräch mit Gottfried Benn heißt, wäre sein Eintreten für die Revolution bei weitem nicht so skandalträchtig. Becher weiß das zu nutzen: Die gesamte Handlung von *Levisite* läuft auch in ihren Nebensträngen darauf hinaus zu zeigen, dass sich die bürgerliche Klasse in Widersprüche verwickelt und ihre hochrangigen Vertreter nach und nach einsehen (müssen), dass sie auf dem falschen Weg sind. Auf die Spitze treibt Becher diese Konstellation nicht so sehr in der Figur Peter Friedjungs als in der von dessen Vater, der – nach dem Vorbild Heinrich Bechers modelliert – als Staatsanwalt arbeitet und in dieser Funktion an der juristischen Verfolgung zahlreicher Kommunisten beteiligt ist.²⁴

Am Anfang des Romans wird die Entwicklung seines Sohnes Peter vorweggenommen, wenn die Freunde des Vaters den Fall eines Schulkameraden von Peter diskutieren: »Es war ein öffentliches Geheimnis: Dr. Reuchlins Sohn war wegen Meuterei und Hochverrat im Felde vor ein Kriegsgericht gestellt, zum Tode verurteilt und erschossen worden« (GW X, 32). Während die Mutter viel Vertrauen hat, dass Peter »den rechten Weg« finden wird, sieht der Vater von Anfang an die Gefahr eines ähnlichen Verlustes im eigenen Haus: »Aber das bitte ich mir aus, wenn du ihm schreibst: ich wünsche mir kein zweiten Fall Reuchlin junior« (GW X, 52). Ist die bürgerliche Klasse mit ihren Idealen nach Ende des Krieges somit bereits im Verfall begriffen, wird dieser Niedergang vollends deutlich, als der Vater, der sich jahrelang über die Entwicklung seines Sohnes geärgert und wie kein Zweiter das konservative Bürgertum verkörpert hat, sein Wirken bereut, weil ihn ein junger Angeklagter an den eigenen Sohn erinnert – woraus Heinrich Friedjung die letzte Konsequenz zieht und zur Pistole greift:

Bist mein Söhnchen vielleicht gar selbst, heißt am Ende noch Peter, und bist wohl nun schon auch inzwischen zum klassenbewußten Proleten geworden!? ... Wie dem aber auch sein mag ... Dein alter Vater ist dir lange nicht mehr gram darüber ... Mußte ja so kommen ... Kann auch gar nicht anders sein.

Nun traten plötzlich alle die von ihm Voruntersuchten auf ihn zu, alle die, die er nur in der einzigen Absicht voruntersucht hatte, um sie dem Henker zu überantworten: Gehängte, Gefallbeilte, die in der Untersuchungshaft meuchlings Ermordeten, Kopfschüßler: Im Namen des Volkes! Bitte ... L..! Dann drückte er ab. (GW X, 212f.)

Die bürgerliche Elite verliert also nicht nur ihre Söhne an die Kommunisten; auch die Väter sehen nach und nach ein, dass es »ja so kommen« musste. Dieser Plot steht in Übereinstimmung mit der Selbstinszenierung des Autors zu dieser Zeit. Becher konzentriert sich sowohl mit Blick auf den Inhalt des Romans als auch in seinen programmatischen Äußerungen auf die gesellschaftliche Schicht, die der proletarischen Bewegung am feindlichsten gesinnt war, und er präsentiert sich selbst in gezielter Provokation als Angehöriger dieser Klasse, der entgegen aller Widerstände das »Richtige« erkannt hat.

Der Umstand, dass der Blick durch diese Parallelen auf den Autor selbst gelenkt wird, wirkt in eigentümlicher Weise zusammen mit der Provokation, die der Roman für die Justiz bedeutet. In der Tat entfaltet Bechers Roman seine Wirkung nicht allein über die Lektüre. Wird in der Einleitung bereits der »Zensor als implizite[r] Leser antizipiert«,²⁵ stellt Becher auch im Hinblick auf den gesamten Roman darauf ab, dass die Behörden erneut gegen ihn vorgehen werden, wie dies angesichts der propagandistischen Schriften *Vorwärts, du Rote Front!* (1924), *Der Leichnam auf dem Thron* (1925), der Neufassung des Dramas *Arbeiter Bauern Soldaten* (1924) sowie des Gedichts *An Hindenburg* (1925) ohnehin schon der Fall ist. Bereits diese Schriften waren klar darauf angelegt, den neuen Staat und seine Regierung herauszufordern. Der Biograph Alexander Behrens fasst Bechers »militante Hetze« anschaulich zusammen:

Becher teilte kräftig aus. Die Reichsregierung bezeichnet er als »demokratischen Mordapparat«. Er schilderte Greuelthaten und Massenexekutionen, die angeblich von fetten, vor Brutalität schwitzenden Wachtmeistern an braven Proletariern, Arbeiterfrauen und Kindern begangen wurden. L..! Den Reichstag würdigte er als »Parlamentsstall« herab, beschimpfte die Abgeordneten als korrupte »Diätenfresser«, die an ihren Stühlen klebten, mokierte sich über die »Fresse« des sozialdemokratischen Innenministers von Preußen, Carl Severing, und trampelte in absichtsvoll verletzender Weise auf religiösen Gefühlen herum L..!.²⁶

Dieser Kontext ist wichtig, weil er deutlich macht, dass Becher den Roman *Levisite* nicht nur vor dem Hintergrund der Zensurmaßnahmen gegen linke Schriftsteller verfasst – etwa hatte Bechers Uracher Gastgeber Karl Raichle kurz vor ihm mit einem ähnlichen Prozess zu kämpfen²⁷ –, sondern der Schreibprozess tatsächlich bereits eine Reaktion auf die Vorwürfe gegenüber seiner eigenen Person darstellt. Im Buch findet sich eine in dieser Hinsicht aufschlussreiche Passage. Als Peter Friedjung zum ersten Mal beginnt, mit dem Kommunismus zu sympathisieren, führt dies zu einer Neubewertung der »völkischen« Bewegung, der er vorher zugeneigt war. Er erkennt:

daß die nationalen Phraseure sich im Grunde ihres Herzens keinen Deut um die wahren Interessen der Nation scheren, sondern: Profitjäger, Hasardeure, Spekulanten, Großschieber, Hyänen sind, ganz raffinierte, abgefeimte, ausgebrühte Burschen, die das Blut und das Lebensmark des Volkes aussaugen: die nationale Phrase aber als Köder benutzen, blindgläubigen, von dem sozialdemokratischen Regime enttäuschten Kleinbürgern gegenüber; und daß sie, ja daß sie die eigentlichen Volksverbrecher, Hochverräter, Landesverräter sind und die ... ja, die Kommunisten, die revolutionären Proletarier, die eigentliche Lebens- und Schaffenskraft des deutschen Volkes [...]. (GW X, 87)

Diese Umwertung der beiden ideologischen Pole vollzieht sich indes nicht nur für Peter als Figur. Dass Becher hier den Begriff des »Hochverrätters«, der in der Realität der Weimarer Republik für ihn verwendet worden ist, aufgreift und nun der Gegenseite zuschreibt, ist eine klare Reaktion auf die realen Ereignisse, die der Entstehung des Textes vorangehen. Der Autor, dem Hochverrat und Landesverrat vorgeworfen werden, antwortet seinerseits damit, dass er seine Ankläger als Hochverräter identifiziert.

Dies wäre an sich wenig bedeutsam, wenn das Buch nicht eine Reaktion hervorgerufen hätte, die durchaus in der Lage ist, diese These zu unterstützen. Der Roman prangert die Kommunistenverfolgung durch den neuen deutschen Staat deutlich an und macht seinen Protagonisten Peter Friedjung zum Helden und Märtyrer, der – im Sterben in einer »vergitterten Einzelzelle« (GW X, 252) liegend – mehrfach Vernehmungen ausgesetzt wird, die an Folter grenzen, und dennoch standhaft die Aussage verweigert (GW X, 252 ff.). Blickt der Leser nach der Lektüre auf die ihn umgebende Realität, kann er die Vorzeichen einer solchen Entwicklung erkennen. Die Ermittlungen gegen Becher bestätigen unmittelbar das, was im Roman an seinen Alter-Ego exemplifiziert wird: Die Eliten der Weimarer Republik verfolgen die Meinung Andersdenkender und entlarven sich damit selbst als die »eigentlichen Volksverbrecher, Hochverräter, Landesverräter«.

Das Muster lässt sich umso mehr verallgemeinern, als sich die Diskussion nach Erscheinen von *Levisite* auf einen Roman beziehen kann. Damit hat man es im Unterschied zu den Schriften, die den Ausgangspunkt des Prozesses bilden, mit einer Gattung zu tun, die – unabhängig von Bechers Zurückweisung des traditionellen Romanmodells – wie keine zweite für Fiktion und Erfindung steht, und damit den Verweis auf nötige Trennung von Autorposition und Romanhandlung nahelegt. Auf diese Weise wird das, was Becher über die Kommunistenverfolgung schreibt und mit seinem eigenen Beispiel verkörpert, deutbar als genereller Angriff auf Demokratie und die Freiheit der Kunst. Das aber macht es auch für konservativer eingestellte Akteure leicht, Bechers Arbeit zu verteidigen.

Im Gegensatz zu seinen Fürsprechern verliert freilich Becher in dieser Zeit nie das politische Ziel seiner schriftstellerischen Arbeit aus den Augen, wie auch sein eigener Beitrag in der Dokumentsammlung zum Prozess von 1928 zeigt. Trotzdem hat Becher der Verteidigung nicht widersprochen, denn dass ein »übersehbares Publikum« hinter ihm stand, um das freie Wort und die freie Kunst zu schützen, dabei aber »vergaß, daß die Motive seiner schriftstellerischen Arbeit rein politischer Natur waren«,²⁸ war in seinem Interesse. Somit erfüllte sich genau das Programm von politischer Wirksamkeit, das er für *Levisite* erdacht hatte. Das Buch hat, im Zusammenhang mit dem Hochverratsprozess betrachtet, tatsächlich »Anteil [...] an den Kämpfen, deren Blutzüge es ist« (GW X, 10), und zwar weil die Brücke zwischen Realität und Fiktion, zwischen der Figur Peter Friedjung und dem Autor Becher immer geschlagen werden kann und muss.

Um einen willkürlich aus Zitaten zusammengeflackten Text,²⁹ der in erster Linie vor dem Hintergrund von Bechers »mehr als zehn Jahre andauernden Suche nach einem weltanschaulichen Halt zu verstehen« ist,³⁰ handelt es bei *Levisite* somit auf keinen Fall. Becher weiß ganz genau, was er tut und er kalkuliert die Reaktion der Öffentlichkeit auf das Buch im Schreiben von Anfang an ein: Die Justiz, die ohnehin schon gegen ihn und andere Kommunisten ermittelt, soll weiter provoziert werden. Indem Becher dafür nun aber die Form des Romans wählt, kann er damit rechnen, dass sich in die Debatte nicht nur linke Intellektuelle einschalten, sondern sein Buch zum Ausgangspunkt einer breiter angelegten Diskussion über die künstlerische Freiheit und Zensur wird. Wenn die Behörden in einer Art und Weise auf den Roman reagieren, die Becher in *Levisite* nicht nur antizipiert, sondern geradezu hervorrufen will, entlarven sie die eigene Engstirnigkeit, die dann naturgemäß über den Kreis der Linksradikalen hinaus den Protest der Intelligenz der Weimarer Republik hervorruft. Dass die kommunistische Seite im Recht ist, lässt sich besser nicht veranschaulichen – und genau das ist es ja, was Becher anstrebt, wenn er von der »lebendigen« politischen Wirkung seines Romans spricht. Becher führt hier

einmal mehr Leben und Kunst unmittelbar zusammen: Wenn sein Erzählen direkte politische Macht entfaltet, so geschieht dies weniger auf der Handlungsebene des Textes selbst als vor allem durch die Rolle, die *Levisite* innerhalb des gesellschaftlichen Narrativs vom Klassenkampf in der Weimarer Republik zukommt, in das es Becher so geschickt einzufügen weiß.

Anmerkungen

- 1 Jens-Fietje Dwars, *Abgrund des Widerspruchs. Das Leben des Johannes R. Becher*, Bucha/Jena 1998; Alexander Behrens, *Johannes R. Becher. Eine politische Biographie*, Köln 2003.
- 2 Vgl. dazu jüngst Michael Ansel, *Abnorme Metrik. Zur Versstruktur und Rhythmik von Walter Hasenclevers »Verheißung IV« und Johannes R. Bechers »Die Irren«*, in: *Expressionismus*, 6 (2017), 108–118.
- 3 Vgl. dazu u. a. Peter Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde*, München–Zürich 1990.
- 4 Als wichtigster Text gilt hier der Roman *Abschied* von 1940, der allerdings nur zum Teil dem Muster des Sozialistischen Realismus folgt und darüber hinaus auch eine Auseinandersetzung mit dem Adoleszenzromans des frühen 20. Jahrhunderts ist.
- 5 Diesem Impuls entstammt u. a. die erst aus dem Nachlass veröffentlichte Sammlung *Der Aufstand im Menschen* von 1947/48 (Johannes R. Becher, *Der Aufstand im Menschen*, Leipzig 1995).
- 6 Becher spricht nach *Erde* (1912) in seinen Briefen immer wieder davon, an weiteren Romanen zu arbeiten, von denen er oft schon die Titel angibt, die aber nie fertig werden. Im Nachlass ist außerdem das Fragment *Wiederanders* (1958) erhalten.
- 7 Zum Verlauf vgl. Behrens, *Johannes R. Becher*, 39 ff.
- 8 Johannes R. Becher, *Gesammelte Werke*, Berlin/Ost 1966–1981, Bd. X, 102; im Folgenden zitiert mit der Sigle GW, Bandangabe und Seitenzahl im Fließtext.
- 9 Dass man angesichts der Lage gar nicht anders kann, als in die KPD einzutreten, ist auch die Position der Arbeiterin Lene im Roman, die Max von dieser ihrer Entscheidung berichtet (vgl. GW X, 152 f.).
- 10 Brief an Eva Herrmann vom 28./29. Januar 1924 (Johannes R. Becher, *Briefe 1909–1958*, hg. von Rolf Harder, Berlin 1993, Bd. 1, 122).
- 11 Horst Haase, *Johannes R. Becher, Leben und Werk*, Berlin/Ost 1981, 43.
- 12 Vgl. dazu insb. Björn Spiekermann, *Literarische Lebensreform um 1900. Studien zum Frühwerk Richard Dehmels*, Würzburg 2007, 35–47.
- 13 Erich Mühsam, *Gesamtausgabe*, Bd. 1: *Gedichte*, hg. von Günther Emig, Berlin 1983, 393.
- 14 Vgl. Hans-Dieter Mück (Hg.), *Der Uracher Kreis Karl Raichles. »Roter Verschwörerwinkel« am »Grünen Weg« Sommerfrische für Revolutionäre des Worts: Dokumente einer Utopie: 1918–1931; Ausstellung im Haus am Gorisbrunnen 24. August bis 22. September 1991*, Stuttgart 1991, 126.
- 15 David Holde, *Der literarische Hochverrat von Johannes R. Becher*, Berlin 1928, 21 f.
- 16 Vgl. die genaue Auflistung bei Mück, *Uracher Kreis*, 150.
- 17 Alfred Apfel in: Holde, *Der literarische Hochverrat*, 9.
- 18 Dass die Begriffe ›Wahrheit‹ und ›Wirklichkeit‹ nicht voneinander trennbar sind, ist

- kein Phänomen der proletarisch-revolutionären Literatur allein, sondern insgesamt typisch für das Realismus-Konzept der Neuen Sachlichkeit, die beide Schlagworte entscheidend aufgewertet hat. Vgl. dazu Matthias Uecker, *Wirklichkeit, Tatsachen und Dokumente. Zum dokumentarischen Diskurs in der Weimarer Republik*, in: Sabine Kyora, Stefan Neuhaus (Hg.), *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg 2006, 27–41, hier 28.
- 19 Vgl. dazu Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart u.a. 2010, 252.
- 20 Vgl. Christoph M. Hein, *Der »Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands«. Biographie eines kulturpolitischen Experiments in der Weimarer Republik*, Münster–Hamburg 1991, 77.
- 21 Dies unternimmt psychoanalytisch Michael Rohrwasser, *Der Weg nach oben. Johannes R. Becher. »Politiken des Schreibens«*, Basel 1980.
- 22 Vgl. dazu insbes. die Passagen zu *Abschied*, ebd. 67 f.
- 23 Holde, *Der literarische Hochverrat*, 15.
- 24 Dies freilich hat keine unmittelbare Parallele im Lebenslauf Heinrich Bechers. Vgl. dazu Hermann Weber, »Heinrich Becher - Rat am Obersten Bayrischen Landesgericht und Vater des ersten Kulturministers der DDR. Ein Blick auf seine Biografie und deren Widerspiel im Werk des Sohnes«, in: *Neue Juristische Wochenschrift*, 11 (2008), 722–729.
- 25 Jörg Vollmer, *Gift/Gas oder das Phantasma der reinigenden Gewalt. Johannes R. Becher: »(CHCl=CH)₃As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg« (1926)*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 53 (2003), 181–194, hier 193.
- 26 Behrens, *Johannes R. Becher*, 90.
- 27 Vgl. Mück, *Uracher Kreis*, 47 ff.
- 28 Behrens, *Johannes R. Becher*, 101.
- 29 Vgl. dazu Rohrwassers ästhetisches Urteil: »Levisite zeigt sich an allen Stellen ähnlich strukturiert; kein Aufbauprinzip wird ersichtlich, das von Entwicklung und Veränderung zeugte. Das heißt auch: alles ist zitierbar« (Rohrwasser, *Weg nach oben*, 141).
- 30 Livia Z. Wittmann, *Zur Funktion des Dichters und Intellektuellen im Roman »(CHCl=CH)₃As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg«*, in: *Seminar*, 16 (1980), 26–36, hier 30.

Jiyoung Shin, Marc Chraplak

**Robert Menasses EU-Roman
»Die Hauptstadt« (2017) als
»Der Mann ohne Eigenschaften« 2.0¹**

Europäische Union und Habsburgerreich

Im Herbst 2017 hat Robert Menasse für *Die Hauptstadt*, den »weltweit ersten EU-Roman«, den Deutschen Buchpreis erhalten.² Das offizielle Motto der EU lautet seit dem Jahr 2000 »in Vielfalt geeint«.³ Die sprachliche Vielfalt Europas spiegelt sich auch in dem zu großen Teilen in Brüssel, dem Verwaltungshauptsitz der Europäischen Union, spielenden Roman Menasses: Neben Deutsch kommen in ihm fünf weitere Sprachen (Englisch, Flämisch, Französisch, Griechisch und Polnisch) vor.⁴ Die belgische Hauptstadt, in der sich der österreichische Autor während der Arbeit an seinem Roman über längere Zeit aufgehalten hat,⁵ stellt aufgrund der Vielzahl von Sprachen, Mentalitäten und Kulturen – »Nicht der Fremdsprachige, sondern der Einsprachige list hierl der Fremde« – »die konkrete, lebende und lebendige Vision eines nachnationalen Europas« dar.⁶ Ins 19. Jahrhundert zurückblickend kann Wien als das Gegenstück Brüssels angesehen werden; die Hauptstadt der Habsburgermonarchie galt um die Jahrhundertwende als »nationaler sowie kultureller Schmelztiegel«.⁷

Das Vielvölkerreich der Habsburger kann insgesamt »als Modell der heutigen Europäischen Gemeinschaft« gelten.⁸ In einer im Jahr 2014 gehaltenen Rede Menasses heißt es: »Die Habsburgermonarchie war im Grunde ein Netzwerk, das kleinen Ländern und ihren Bewohnern bei allen ihren kulturellen Unterschieden Schutz und Entwicklungsmöglichkeiten bot, indem sie für Sicherheit in einem verbindlichen Rechtszustand und für gemeinsame Rahmenbedingungen sorgte.«⁹ Ihr »Wahlspruch«, so erfahren wir in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, war: »Mit vereinten Kräften!«¹⁰

In seinem Essay *Der Europäische Landbote* erblickt Menasse in »der josephinischen Bürokratie [...] keinen Vorläufer der heutigen europäischen Verwaltung« und bezeichnet die Brüsseler Administration als »die 2.0-Version«¹¹ der von Maria Theresias Sohn Joseph II. geschaffenen »aufgeklärten [...] Bürokratie«, die auch Musil in seinem Roman als die »beste [...] Europas« rühmt (M, 33). In der »Rue Joseph II« befinden sich dann auch – nicht nur in Menasses Fiktion,¹²

sondern sinnigerweise auch in der Realität – die Büros der »Generaldirektion »Kultur und Bildung« [...] der Europäischen Kommission«, in deren »Direktion C »Kommunikation«« (H, 45) im Roman Martin Susman und Bohumil Szmekal unter der Leitung von Fenia Xenopoulou tätig sind. Der Österreicher Martin, Bohumil, ein Tscheche mit österreichischem Pass, und die griechische Zypriotin Fenia sind nicht als »ENDs« (H, 329) (Experts Nationaux Détachés) nach Brüssel entsandt worden, sondern haben sich alle drei »direkt bei der Kommission beworben und den Concours bestanden«, sind also »wirklich europäischell Beamte[[, ohne nationale Verpflichtungen« (H, 45; vgl. H, 420; 423), worin man wiederum eine Parallele zu dem habsburgischen »Vorläufer« der Kommission sehen kann: »Ein wichtiges Charakteristikum der josephinischen Beamtenschaft war, dass sie sich zunehmend mit dem Zentrum des Reiches, Wien, und vor allem mit dem österreichischen Staat identifizierten.«¹³ Kassandra Mercuri, die »Büroleiterin von Fenia« (H, 50), zeichnet sich überdies durch ein »Arbeitsethos« aus,¹⁴ das auch dem Ideal des engagierten Staatsdieners unter Joseph II. entspräche.¹⁵

Doch auch die nationalen Konflikte, die die »transnationale Monarchie« seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend beherrschten, erinnern uns heute an die EU:¹⁶

Tatsächlich aber wird die Weiterentwicklung der Europäischen Union heute wieder durch wachsende Renationalisierung der Politiken der Mitgliedsstaaten und der Stimmung ihrer Bevölkerung gebremst und zeitweise blockiert. Wie schon gegen Ende der Habsburgermonarchie wachsen nationale Spannungen. Rechtspopulistische Politiker wie Marine Le Pen oder H. C. Strache bezeichnen die EU gar als »Völkerkerker« [...].¹⁷

Die Habsburgermonarchie lässt sich somit von heute aus betrachtet als transnationales Projekt begreifen, das mit seinen Vorzügen, aber auch mit seinen Problemen vielfach an die EU erinnert. Im *Mann ohne Eigenschaften*, der am Vorabend des Habsburgerreiches spielt, genauer: im zweiten Teil des Romans, *Seinesgleichen geschieht*, wird die letztlich gescheiterte Suche nach einer verbindenden transnationalen Idee – jenseits der Akzeptanz eines gemeinsamen Monarchen – geschildert. Unter anderem hieran knüpft Menasse in seinem Roman an und transponiert damit – so die These der vorliegenden Untersuchung – Musils Roman auf die Ebene der EU, so dass sich Menasses Roman als »*Mann ohne Eigenschaften* 2.0« apostrophieren lässt.

Dies scheinen auf den ersten Blick auch die deutlichen Verweise auf den *Mann ohne Eigenschaften* in der *Hauptstadt* besagen zu wollen: So wird nicht nur das Werk mehrmals ausdrücklich genannt (vgl. H, 52; 333 f.), sondern auch dessen berühmte Eröffnungspassage parodiert (vgl. H, 331 f.).¹⁸ Das allzu Offensichtliche des Bezuges wie auch die Komik, die mit im Spiel ist, suggerieren dem

Leser leicht fehlende Tiefe. Diese Spur soll hier jedoch ernstgenommen werden; im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Bezüge auf Musils Hauptwerk bei Menasse in ihrer Tiefe auszuloten. Zunächst werden die Parallelen zwischen der musilschen »Parallelaktion« und dem »Jubilee Project« in der *Hauptstadt* untersucht. Danach soll den Spuren von Musils Unterscheidung zwischen »Wirklichkeitssinn« und »Möglichkeitssinn« und damit dem Utopischen als einer den Zeitgeist transzendierenden Kraft in der *Hauptstadt* nachgegangen werden. Abschließend treten *Prolog* und *Epilog* in den Fokus der Untersuchung und es wird versucht zu klären, was es mit dem rätselhaften Schwein dort auf sich hat.

»Seinesgleichen geschieht«: »Big Jubilee Project«

In Fenias Direktion wird dasjenige Projekt entwickelt, das unmittelbar an die »Parallelaktion« (M, 87) in Musils *Mann ohne Eigenschaften* erinnert. Wird dort anlässlich des im Jahr 1918 anstehenden siebenzigsten Thronjubiläums des österreichischen Kaisers (in Konkurrenz zum in dasselbe Jahr fallenden »30jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Wilhelms II.« [M, 78]) eine »große patriotische Aktion« (M, 87) geplant, so geht es beim »Big Jubilee Project« (H, 56) um die Organisation der Feier des fünfzigjährigen Bestehens der Europäischen Kommission »in ihrer heutigen Form« (H, 61) im Jahr 2017. (Die Handlung des Romans lässt sich so zeitlich im Jahr 2015 verorten [vgl. H, 61: »in zwei Jahren«].) Bevor nun aber auf das »Big Jubilee Project« auf der Folie des *Mannes ohne Eigenschaften* näher eingegangen wird, sei ein kurzer Überblick über dessen einzelne Phasen – wie diese im Roman geschildert werden – vorangestellt.

Die »Idee«, den fünfzigsten Geburtstag der Europäischen Kommission mit einer großen Feier zu begehen, um deren Image aufzubessern, stammt von der Britin Grace Atkinson, der »neuen Generaldirektorin [...] des Kommunikationsdienstes der [...] Kommission« (H, 56). Diese verschickt »eine Mail an einige Abteilungen [...], von denen sie glaubte, Interesse an ihrem Plan, Unterstützung und Ideen erwarten zu können« (H, 62), und gewinnt so Fenia Xenopoulou als »begeisterte Mitstreiterin«, denn Fenia wittert in dem Projekt eine »Chance« (H, 62), auf sich aufmerksam zu machen und so die unbedeutende Generaldirektion »Kultur und Bildung« bald wieder verlassen zu können (aus diesem Grund hat sie auch schon um einen Termin beim Präsidenten der Kommission angesucht). Fenia verschickt eine »Rundmail« (H, 51) an die Abteilungsleiter ihrer Direktion, also auch an Martin und Bohumil, und fordert diese auf, Vorschläge bezüglich des »Big Jubilee Projects« zu machen. Auf der von ihr einberufenen »Sitzung« (H, 52) wird dann – eher unfreiwillig – Martin Susman mit der

Entwicklung einer »Idee« beauftragt; für die Erstellung »einiger Bullet-Points« bekommt er »zwei Wochen« Zeit (H, 64). Im Anschluss an eine »Dienstreise« (H, 64), die ihn zum »Jahrestag der Befreiung« (H, 171) des Konzentrationslagers nach Auschwitz führt, hat er eine »Idee« und entwirft »ein erstes Konzept« (H, 140). In der anschließenden Besprechung mit seiner Chefin stellt er ihr seine Idee vor: »Wir müssen sie [die Überlebenden der Vernichtungslager] ins Zentrum der Jubiläumsfeier stellen« (H, 187). Es folgen weitere Besprechungen und Recherchen von Martin, Bohumil und Kassandra, die versuchen herauszufinden, »wie viele Verfolgte und Opfer des Holocaust heute noch am Leben [sind]« (H, 238). Mrs Atkinson stimmt dem ihr von Fenia unterbreiteten Vorschlag zu und es wird eine »Inter-Service-Consultation« (H, 268) der verschiedenen Generaldirektionen bezüglich des »Jubilee Projects« angesetzt; diese verläuft reibungslos (vgl. H, 287 f.).

Die intertextuellen Bezüge auf den *Mann ohne Eigenschaften* reichen sehr weit, deshalb erfolgt im Weiteren eine Beschränkung auf das Wesentliche. Bereits im Namen »Big Jubilee Project« klingt die »große vaterländische Aktion« Musils an. Bei der »Parallelaktion« und beim »Jubilee Project« geht es um die Suche nach einer »verbindenden, großen gemeinsamen Idee«:¹⁹ »Dass eine Institution so und so viele Jahre existiere – gut und schön, aber was ist die Idee, welche Idee stellt man in den Mittelpunkt?« (H, 64), gibt Martin auf der von Fenia wegen des »Jubilee Projects« einberufenen Sitzung zu bedenken. Fenia greift dies später in der Besprechung mit Martin noch einmal präzisierend auf: »Wir suchen eine Idee, die wir ins Zentrum unserer Jubiläumsfeier stellen können, ja müssen. [...] Wie können wir erreichen, dass die Menschen merken [...] dass es etwas gibt, das uns verbindet« (H, 182 f.). Auf der »ersten großen Sitzung der vaterländischen Aktion« (M, 162) spricht Diotima im *Mann ohne Eigenschaften* von »ganz großen gemeinsamen Ideen« und der »erlösenden Kraft« (M, 179), die von ihnen ausgehe. Hierauf wird offenbar auch in der *Hauptstadt* angespielt, wenn Bohumil Martin ironisch fragt, ob dieser »die erlösende Idee gehabt« (H, 51) habe, nachdem ihre Chefin sie in ihrer Mail um ihre »Ideen« (H, 52) bezüglich des »Big Jubilee Projects« gebeten hatte.

Aus Auschwitz zurückgekehrt erläutert Martin Fenia seinen »Bullet Point«: »Auschwitz als Geburtsort der Europäischen Kommission« (H, 182). Die »supranationale Institution« der Kommission stehe für das »Gemeinsame der Europäer« (H, 184). Ein solches die Menschen über alle trennenden Unterschiede – »nationale Identitäten«, »Religion« und »Herkunft« – hinweg verbindendes »Gemeinsames« habe erst die »Erfahrung von Auschwitz« begründet: »Diese Erfahrung und die Einigkeit, dass sich dieses Verbrechen nie mehr wiederholen darf, haben erst das Projekt der Einigung Europas möglich gemacht« (H, 185).

Aus der Tatsache, »dass der Nationalismus zu den größten Verbrechen der Menschheitsgeschichte, letztlich zu Auschwitz geführt« (H, 330) hat, leitet Martin die »Idee« (H, 185) der »Überwindung der Nationen« (H, 330) ab: »Das ist die Idee! Die Überwindung des Nationalgefühls. Wir [die Kommission] sind die Hüter dieser Idee!« (H, 185) Das Gegenstück zu Martins »Idee« im *Mann ohne Eigenschaften* ist Diotimas »pazifistisch[e] [...] Idee« eines »Weltösterreichs«:

Die Welt, erläuterte sie, werde nicht eher Beruhigung finden, als die Nationen in ihr so in höherer Einheit leben wie die österreichischen Stämme in ihrem Vaterland. Ein Größer-Österreich, ein Weltösterreich, darauf habe sie in diesem glücklichen Augenblick Se. Erlaucht [Graf Leinsdorff] gebracht, das sei die krönende Idee, die der Parallelaktion bisher gefehlt habe. (M, 174)

Diotima ist sich aber bewusst, dass ihre »Idee« darüber hinaus »noch eines besonderen Inhalts bedurfte«, es sollte »in besonderer Weise auch eine symbolische österreichische Idee sein« (M, 229). In der *Hauptstadt* wird dieser »besondere Inhalt« darin gefunden, die letzten Überlebenden des Holocausts – oder vielleicht nur einen einzelnen als »Symbolfigur« (H, 188) – »ins Zentrum der Jubiläumsfeier« (H, 187) zu stellen. Diotimas Idealismus wird dadurch ironisch gebrochen, dass ihre »Idee« ihren »Inhalt« darin gefunden hat, »daß der Preuße Arnheim [in den sie verliebt ist] die geistige Leitung der großen österreichischen Aktion übernehmen müsse« (M, 110). Ein Rest von dieser Ironie hat sich auch bei Menasse erhalten: Während Martin Fenia erläutert, inwiefern »die Erfahrung von Auschwitz [...] die Nationen, die nationalen Identitäten [...] hinfällig« gemacht hat, verabredet sie sich heimlich mit ihrem Liebhaber, dem Deutschen Kai-Uwe Frigge von der DG TRADE, zum Essen beim »Italiener« (H, 185).

Die eigentliche Ironie in Bezug auf die »Parallelaktion« besteht bei Musil jedoch darin, dass die idealistischen Bemühungen letztlich »tot zusammenbrechen« (M, 466) und ihr Ergebnis deren genaues Gegenteil ist: Die Aktion, die das Ziel hat, vereinigende Impulse auszusenden und den Nationalismus zu überwinden, erregt einen nationalistischen »Aufruhr« (M, 625). Diese Ironie findet sich auch bei Menasse.

Einen Wendepunkt im Schicksal des »Jubilee Projects« bedeutet Fenias Unterredung mit Romolo Strozzi, dem Kabinettschef des Präsidenten der Kommission; sie stellt dem italienischen Grafen bei dieser Gelegenheit ihr Projekt vor. Am Ende des Gesprächs überrumpelt dieser sie und die Griechin gibt ihr Einverständnis, »die Mitgliedsstaaten in das Projekt einzubinden« (H, 286). Im Anschluss an Fenias Besuch findet ein »informelles« (H, 322) Gespräch zwischen Strozzi und dem Ungarn Attila Hidegkutti, dem »Protokollechef des Präsidenten

des Europäischen Rates« (H, 322), statt, auf dem die beiden beschließen, das Vorhaben der Kommission zu torpedieren: »Wir werden dieses Prö-ject nieder-métzeln, bevor Licht der Öffentlichkeit es erblickt« (H, 330). Wie bei Musil im Zusammenhang mit der »Parallelaktion« die »Realpolitiker« (M, 139) Tuzzi und Graf Leinsdorf das Heft in die Hand nehmen, nachdem es zunächst den Idealisten überlassen worden ist, so treten mit Strozzi und Hidegkutti auch bei Menasse zwei Realpolitiker auf den Plan. Bei ihrem Treffen in einem irischen Pub sagt Hidegkutti: »Moral war noch nie ein politisches Programm«, Strozzi: »Vor allem, wenn die Moral Konflikte produziert«, worauf Hidegkutti entgegnet: »Genau. Der Rat könnte das nie akzeptieren: Überwindung der Nationen. Das hieße Krieg. Gegen die Kommission. Und Aufruhr der Menschen in allen Ländern gegen Europa« (H, 330). Aus diesem Grund wird Hidegkutti hinter den Kulissen tätig, der ungarische Außenminister ruft seinen österreichischen Amtskollegen an und bald hagelt es beim Präsidenten der Kommission von allen Seiten Proteste gegen das »Jubilee Project«. Zugleich wird der Brite George Morland gegen seine Rivalin Mrs Atkinson aktiv und eine »Ratsarbeitsgruppe« (H, 381) wird auf sein Betreiben hin eingesetzt. Auf deren Treffen wird das Projekt der Kommission dann von den Vertretern der Nationalstaaten zerpfückt; die Ironie vervollkommend wird vorgeschlagen, statt der »Juden« den »Sport« in den Mittelpunkt der Jubiläumsfeier zu stellen (H, 413).

»Jenseits des Zeitgeists«

Doch warum benutzt Menasse ausgerechnet die bei Musil grundsätzlich ironisch und satirisch gestaltete »Parallelaktion« als Folie, wenn es ihm mit Europa ernst ist? Hat sich doch der österreichische Schriftsteller nicht nur in seinem Essay *Der Europäische Landbote*, sondern auch in zahlreichen Reden und Diskussionsrunden unermüdlich für das Europäische Projekt eingesetzt.²⁰ Ein Rezensent vermutet, »dass sich Menasse vom nahezu schillerschen Pathos seiner flammenden Essay-Manifeste auf einer halb ernsten Komödie ausruhen wollte«.²¹ Ist die *Hauptstadt* nur eine Satire? Die Antwort lautet: nein. Zum einen setzt die Satire in Bezug auf das »Julilee Project« erst nach dem Gespräch Fenias mit Strozzi ein. Als Beispiele einer satirischen Gestaltungsabsicht lassen sich die Nachahmung von Hideguttis »Hunglisch« (H, 328) im Deutschen, die Darstellung des österreichischen Außenministers (vgl. H, 331–334) und der Ländercode »CR« (H, 411 f.) im »Protokoll der Ratsarbeitsgruppe« (H, 410) (CR=Costa Rica) nennen. Zum anderen bezieht sich die *Hauptstadt* nicht allein auf die »Parallelaktion«, sondern jener liegt zugleich die Hauptidee des *Mannes*

ohne Eigenschaften, nämlich dem Seinesgleichen den »Möglichkeitssinn« im Sinne eines »bewußten Utopismus« (M, 16) entgegenzusetzen, zugrunde.

Bevor nun der »Möglichkeitssinn« genauer in den Blick rückt, soll versucht werden, über das Motto der *Hauptstadt* einen Bogen zu Musil zu schlagen. Als Motto ist Menasses Roman ein Aphorismus von Victor Hugo (1802–1885) vorangestellt: »Rêver, c'est le bonheur;/ attendre, c'est la vie« (Träumen, das ist das Glück;/ warten, das ist das Leben). Es handelt sich hierbei um eine Zeile aus dem Gedicht *A Mes Amis L. B. et S.-B. (An meine Freunde L. B. und S.-B.)* aus der Lyriksammlung *Le feuilles d'automne (Herbstblätter, 1831)*. Durch seine Veröffentlichung in der Zeitschrift *L'Autographe* kursierte der dekontextualisierte Vers dann als Aphorismus und erlangte als solcher größere Bekanntheit.²²

In der *Nachschrift* zum *Europäischen Landboten* findet sich folgendes Zitat aus Hugos Vision der »Vereinigten Staaten von Europa«,²³ die in Form einer strukturellen Analogie an Diotimas »Idee« eines »wahren Österreichs« erinnert:

»Der Tag wird kommen, an dem du, Frankreich, du Italien, du England und du, Deutschland, all ihr Völker dieses Erdteils, zu einer höheren Einheit verschmelzen werdet, ohne eure verschiedenen Vorzüge und eure ruhmreiche Einzigartigkeit einzubüßen, und ihr werdet eine europäische Bruderschaft bilden, genauso wie die Normandie, die Bretagne, Burgund, Lothringen und das Elsaß, all unsere Provinzen, in Frankreich aufgegangen sind.«²⁴

Das Zitat stammt aus Hugos Rede anlässlich der Eröffnung des Pariser Friedenskongresses im Jahr 1849. Dort entwickelt dieser eine große pazifistische Vision, indem er das, was auf der Ebene der Nation in Frankreich Wirklichkeit geworden ist (Rechtssicherheit anstelle bewaffneter Auseinandersetzungen, das Prinzip der Volkssouveränität, die nationale Verbrüderung), auf Europa (und letztlich die Menschheit) projiziert. Dass es sich dabei nicht um einen »hohlen Traum«, sondern um eine mögliche Wirklichkeit handelt, macht Hugo anhand des folgenden Gedankenexperiments deutlich:²⁵ Wenn jemand im Spätmittelalter vor der Entstehung des französischen Nationalstaats prophezeit hätte, dass »noch einmal ein Tag kommen« werde, wo die verschiedenen Provinzen sich nicht mehr untereinander bekriegen, sondern eine Nation sein würden, »wäre [er] von den gescheidten Leuten für einen Narren erklärt worden, weil er die Absichten Gottes geahnt hätte«. Doch, so erklärt Hugo, »die Zeit ist vorgeschritten, und jene Chimäre ist heute die Wirklichkeit«.²⁶

Interessant ist, dass sich nicht nur Menasse auf Hugos Rede auf dem Pariser Friedenskongress bezieht, sondern offenbar auch Musil im vierten Kapitel seines *Mannes ohne Eigenschaften*, in dem – in Analogie zum »Wirklichkeitssinn« – der

»Möglichkeitssinn« eingeführt wird. Denn der oben zitierte Satz, in dem vom »Narren« und den »Absichten Gottes« die Rede ist, scheint hier einen Nachhall gefunden zu haben: »Man [nennt] diese Narren auch Idealisten [...]. Das Mögliche umfaßt jedoch nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes« (M, 16). Obendrein scheint Musil den von Menasse zum Motto gewählten Aphorismus Hugos zu paraphrasieren, wenn davon die Rede ist, dass »Träume« (oder »möglichel[] Erlebnisse« und »mögliche Wahrheiten«), »wenigstens nach Ansicht ihrer Anhänger, etwas sehr Göttliches in sich [haben]« (M, 16), auch wenn diese mit ihrem »Sinn für die mögliche Wirklichkeit [...] viel langsamer ans Ziel [kommen] als der den meisten Menschen eignende Sinn für ihre wirklichen Möglichkeiten« (M, 17). Dass bei »den meisten Menschen« der »Sinn für ihre wirklichen Möglichkeiten« vorherrscht, ist auch Menasses Überzeugung: »Neun Zehntel der Menschen [wollen] nichts anderes [...], als in den Bedingungen, die sie gerade vorfinden, ihr Leben zu machen. Ist es der Faschismus, dann richten sie sich im Faschismus ein, versuchen, im faschistischen System ihr Leben, ihre Karriere zu machen.«²⁷

Die musilsche Unterscheidung zwischen »Wirklichkeitsmenschen« (M, 17) und »Möglichkeitmenschen« (M, 16) kehrt bei Menasse in derjenigen zwischen »Pragmatikern« und »Visionären« wieder:²⁸ Pragmatiker »sind Menschen, die das grundsätzliche Talent haben, *unter gegebenen Voraussetzungen* Karriere zu machen«, während Visionäre oder Utopisten sich die Wirklichkeit unter anderen Voraussetzungen vorstellen können.²⁹ Im Folgenden soll den beiden Typen Pragmatiker und Visionär in der *Hauptstadt* nachgegangen werden und dabei wiederum versucht werden, Bezüge auf den *Mann ohne Eigenschaften* herauszuarbeiten.

Die griechische Zypriotin Fenia Xenopoulou, Leiterin »der Direktion C »Kommunikation« (H, 45), gilt als »beinharte Pragmatikerin« (H, 422). Als »Pragmatikerin« (H, 426) ist Fenia gegen ihre Überzeugung um ihrer Karriere willen auch dazu bereit, ihren griechischen Pass, »den sie als europäisches Dokument betrachtet hatte« (H, 426 f.), gegen einen zypriotischen, »der nun ein nationales Bekenntnis war« (H, 427), einzutauschen. In Anspielung auf den »Grundsatz« des Vaters des Mannes ohne Eigenschaften: »Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muss man die Tatsache achten, daß sie einen festen Rahmen haben«, der »eine Forderung des Wirklichkeitssinns« ist (M, 16), heißt es in Bezug auf Fenia, die auf Grund ihres Familienhintergrundes weniger vor »geöffneten« als vor verschlossenen Türen gestanden ist:

Wenn man ihr eine Tür zeigte und sagte: Wenn du den Schlüssel findest, dann kommst du durch diese Tür ins Freie – dann suchte sie akribisch den Schlüssel, sie

war auch bereit, an allen möglichen Schlüsseln sehr lange geduldig zu feilen, damit endlich einer passte, aber irgendwann kam der *Moment*, wo sie eine Axt nahm und die Tür zertrümmerte. (H, 48)

Das heißt: »Pragmatiker [...] [kennen] Mittel« (H, 396); es geht ihnen dabei um ihr persönliches Fortkommen, die Bedingungen, der »feste Rahmen«, bleiben jedoch unangetastet. Inbegriff des Pragmatikers oder »Wirklichkeitsmenschen« ist aber die »neue Generation« von Beamten, die, so erklärt Bohumil, »keine Europäer [sind], sondern einfach Karrieristen in den europäischen Institutionen« (H, 150): »Es gab am Ende nichts zu gewinnen als das eigene Überleben in den gegebenen Bedingungen beziehungsweise das Fortbestehen von alten Bedingungen bei verbesserten eigenen Zukunftschancen« (H, 150 f.).

Um eine Auseinandersetzung mit dem Typus des Pragmatikers, der die »gegebenen Bedingungen« nicht in Frage stellt, geht es auch in dem Erzählstrang, dessen Hauptfigur der emeritierte österreichische Wirtschaftsprofessor Alois Erhart ist. Jener lässt sich dadurch mit der »Parallelaktion« in Verbindung bringen, dass der »Think-Tank« (H, 194), an dessen Sitzungen Professor Erhart zweimal teilnimmt und dessen Ziel es ist, »am Ende dem Kommissionspräsidenten ein Papier mit den Ergebnissen ihrer Analysen und Vorschläge für Auswege aus der Krise und für eine Festigung der Union zu überreichen« (H, 194), an den »besonderen Ausschuß zur Fassung eines leitenden Beschlusses in bezug auf das Siebzigjährige Regierungsjubiläum Sr. Majestät« (M, 296) erinnert, den Diotima ins Leben ruft: »Ich [Diotima] beabsichtige, so bald als möglich einen Kreis der bedeutendsten Männer einzuladen, Dichter und Denker, und ich will die Anregungen dieser Versammlung abwarten, ehe ich etwas sage« (M, 231).

Erhart konfrontiert seine Kollegen mit einem Gedankenexperiment:

Professor Stephanides, eine Frage: Wenn Sie zur Zeit der griechischen Sklavenhaltergesellschaft gelebt hätten und man hätte Sie gefragt, ob Sie sich eine Welt ohne Sklaven vorstellen könnten – Sie hätten gesagt: Nein. Nie und nimmer. Sie hätten gesagt, die Sklavenhaltergesellschaft ist Voraussetzung der Demokratie! (H, 390)

Im Gegensatz zu den anderen Teilnehmern des Think Tanks, die laut Erhart vom »Status quo [...] verblendet« (H, 390 f.) seien, entwickelt dieser – im Sinne des *Mannes ohne Eigenschaften* – »eine Utopie«, indem er ein »Element« (die Demokratie) »aus [...] [seiner] Bindung« an »die Umstände«, mit denen es »gegenwärtig verflochten ist« (der Nationalstaat) »löst« (M, 246). So entsteht die Utopie der transnationalen Demokratie: »Ich [Erhart] habe [...] zu zeigen versucht, dass wir etwas völlig Neues brauchen, eine nachnationale Demokratie, um eine Welt gestalten zu können, in der es keine Nationalökonomie mehr

gibt« (H, 389). Denn die Märkte sind im Gegensatz zu den »Gesellschaften und ihren Organisationsformen« längst transnational.³⁰ Dadurch sind die multinationalen Konzerne in der Lage, die Staaten gegeneinander auszuspielen. Die »konkurrierenden Nationalstaaten« (H, 391) vertreten auf europäischer Ebene vorgeblich nationale Interessen, die in Wahrheit die »machtvollen Interessen von Wenigen« (H, 387) (der politischen und ökonomischen Eliten) sind. Eine »nachnationale Republik« dagegen würde »aus dem Europa konkurrierender Kollektive ein Europa souveräner, gleichberechtigter Bürger machen« (H, 392). Erhart nimmt so eine Position »jenseits des Zeitgeists« (H, 88) ein, und zwar sowohl jenseits des Nationalpopulismus wie des Neoliberalismus (vgl. H, 387).

Damit die Utopie einer transnationalen Europäischen Republik Wirklichkeit werden kann, muss der Nationalismus überwunden werden. Ein wichtiger Schritt hierzu wäre, so lautet Erharts Vorschlag im Think Tank, der Bau einer »neuen europäischen Hauptstadt«, und zwar »in Auschwitz« (H, 394), um der Forderung des »Nie wieder!« (H, 395) unverbrüchliche Geltung zu verleihen. Auf diese Weise erfährt Martins »Idee«, die die nachnationale Einigung Europas auf die Erfahrung von Auschwitz und den Konsens, dass sich dieses Menschheitsverbrechen nicht wiederholen darf, zurückführt, durch Erhart eine Affirmation, auch wenn das Projekt der Kommission scheitert und Erhart sich mit seinem Vorschlag in den Augen seiner Kollegen zum Narren macht. Dass der Vorschlag Erharts jedoch keineswegs so abwegig ist, wie es scheinen mag, zeigt, dass jenseits der Romanfiktion auch der jüdische Historiker Dan Diner der Ansicht ist, dass »der Holocaust der paradigmatische lieu de mémoire« Europas [sei] und jede kulturelle Identitätskonstruktion Europas [...] von diesem Gedächtnismittelpunkt ausgehen [müsse].³¹ Erhart in Menasses Roman zieht hieraus letztlich nur die Konsequenz.

Was es mit dem Schwein auf sich hat

Die Handlung der *Hauptstadt* besteht aus vier parallel erzählten Strängen (»Jubilee Project«, »Think Tank«, die Geschichte David de Vriens und der Mordfall im Brüsseler Hotel Atlas), die motivisch miteinander verflochten sind. Hinzu kommt noch die Geschichte von dem Schwein, das plötzlich mitten in Brüssel auftaucht und um das es auch in *Prolog* und *Epilog* geht. Auch der Umstand, dass dem Roman ein Prolog und ein Epilog beigegeben sind, lässt sich mit Musil in Verbindung bringen, denn dieser hat in zahlreichen Nachlassnotizen sowohl ein Vor- als auch ein Nachwort für seinen Roman erwogen, um schließlich dessen gesamtem ersten Teil den Titel »Eine Art Einleitung« (M, 7) zu geben.³²

»Da läuft ein Schwein!« (H, 9), beginnt der *Prolog*. In diesem begegnen wir (bis auf Kommissar Brunfaut, der erst nach dem Mord im Hotel Atlas auf den Plan tritt) den Hauptfiguren der verschiedenen Erzählstränge, die sich zufälligerweise alle zur selben Zeit am selben Ort, nämlich dem Vieux Marché aux Grains im Büsseler Viertel »Sainte-Catherine« (H, 9), aufhalten und in der besonderen Situation, in der sie sich gerade befinden, des Schweins ansichtig werden. So sieht David de Vriend es, »als er ein Fenster des Wohnzimmers öffnete, um noch ein letztes Mal den Blick über den Platz schweifen zu lassen, bevor er diese Wohnung für immer verließ« (H, 9); Kai-Uwe Frigge sitzt in einem Taxi, als das Schwein dem Fahrer »fast in den Wagen lläuft!« (H, 10); er ist auf dem Weg zu einer Verabredung, offenbar mit Fenia Xenopoulou, da die beiden, wie man später erfährt, ein Verhältnis miteinander haben; diese wird vom »Restaurant Menelas« (H, 10) aus Zeugin des auf dem Platz hin- und herlaufenden Schweins; Ryzsard Oswiecki steht dem Schwein plötzlich beim Verlassen des »Hotel Atlas« (H, 11) gegenüber, während Martin Susman es aus dem Fenster seiner Wohnung beobachtet und es – auf Grund seiner Biografie, er stammt aus einer Schweinezüchterfamilie – für »einen Streich seiner Phantasie« (H, 12) hält; Professor Erhart hingegen hilft einer Person auf, die beim Versuch, dem Schwein auszuweichen, gestürzt ist:

In diesem Moment bog Gouda Mustafa um die Ecke und stieß fast mit dem Schwein zusammen. Fast? Hatte es ihn nicht doch berührt, sein Bein gestreift? Ein Schwein? Gouda Mustafa sprang zur Seite, verlor das Gleichgewicht und fiel. Nun lag er in einer Pfütze, wälzte sich herum, was die Sache noch schlimmer machte, aber es war nicht der Dreck der Gosse, es war die Berührung mit dem unreinen Tier, durch die er sich beschmutzt fühlte. (H, 13)

Gouda Mustafa begegnen wir im Unterschied zu den anderen oben genannten Figuren im Laufe der Handlung nicht wieder;³³ auf seine Bedeutung wird später zurückgekommen. Darüber, was es mit dem Schwein auf sich hat, hat sich der Autor auch selbst geäußert; dessen Funktion zu Beginn des Romans sei zunächst die eines »verbindenden Elements«.³⁴ Damit ähnelt es Moosbrugger im *Mann ohne Eigenschaften*, dessen Geschichte Musil zufolge einen »Anlaß« bieten sollte, »um alle Menschen aufmarschieren zu lassen, die [...] ler, Musill anfangs brauche« (M, 1948). So ließe sich auch der folgende Eindruck Fenias von dem Tier als Anspielung auf den geisteskranken Frauenmörder Moosbrugger deuten: »Es war kein Wildschwein, es war ein verdrecktes, aber eindeutig rosa Hausschwein, das etwas Irres hatte, etwas Bedrohliches« (H, 11). Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dem Schwein und Moosbrugger besteht darin, dass

beide die Öffentlichkeit beschäftigen (vgl. M, 67): »Und es ereignete sich des weiteren auch das Merkwürdige, daß die krankhaften Ausschreitungen Moosbrugger, als sie noch kaum bekannt geworden waren, schon von tausenden Menschen, welche die Sensationsgier der Zeitungen tadeln, als »endlich einmal etwas Interessantes« empfunden wurden« (M, 69). Lebhaftes Interesse nehmen die Menschen auch an dem frei durch Brüssel laufenden Hausschwein; nach seinem erneuten Auftauchen an weiteren Orten in der Stadt wird es »zum Medienstar« und die »Gratiszeitung Metro« sucht für es in einer Leseraktion nach einem Namen (H, 172). Wie Moosbrugger, der den »irrationalen Rest in jedem geordneten Lebensverhalten« (M, 522) verkörpert, den verschiedenen Menschen als Projektionsfläche ihrer Träumen und Phantasien dient: »Man seufzte zwar über eine solche Ausgeburt, aber man wurde von ihr innerlicher beschäftigt, als vom eignen Lebensberuf« (M, 69), so lässt sich Analoges auch bei dem Schwein beobachten. Eine Artikelserie der »Metro-Zeitung« geht dem »Schwein als universelle Metapher« nach:

In täglich neuen Folgen zeigte er [Prof. Kurt van der Koot] die Bandbreite von Gut und Böse, von Glück und Verhängnis, von sentimentaler Liebe, Verachtung und tiefem Hass, für Erotik und Gemeinheit, für die das Schwein als Sinnbild erhalten musste, es war das einzige Tier, das als Metapher die ganze Breite menschlicher Empfindungen und ideologischer Weltbilder abdeckte [...]. (H, 320)

Das Schwein fungiert, diese These soll hier vertreten werden, nicht nur (wie auch bei Musil) strukturell als verbindendes Moment, sondern, wie Moosbrugger in Musils Roman im ersten Band, für die zentrale Idee des »anderen Zustands« steht, figuriert auch bei Menasse das die verschiedenen Figuren miteinander verbindende Schwein inhaltlich für die Idee Europa. So wird nicht nur durch den Schlusssatz des *Prologs* – »Sein [Gouda Mustafa] Vater hatte ihn vor Europa gewarnt« (H, 13) – eine Verbindung zwischen dem Schwein und Europa hergestellt, sondern in diese Richtung weisen auch die »mythologische« Kulisse (Hotel Atlas, Restaurant Menelas [=Menelaos]) und der Vergleich des Schweins mit einem Stier: »Es stand da mit gesenktem Kopf, in der Haltung eines Stiers, bevor er zum Angriff übergeht« (H, 12). Das Schwein fungiert als Bild für die europäische Idee der Einheit in der Vielfalt. Es steht für »eine gemeinsame, aus vielen Facetten zusammengesetzte leuropäische Identität«, die sich nicht nach außen hin von anderem abgrenzen muss, sondern in sich mannigfaltig ist.³⁵ So stellt für den Migranten Gouda Mustafa im *Prolog* die Berührung mit dem Schwein auf Grund seiner Religion zwar persönlich eine Katastrophe dar, durch dieses ist er aber auch mit den anderen Figuren verbunden, so dass der Islam zugleich Teil der kulturellen und religiösen Vielfalt Europas wird.

Was ist nun das Schicksal des Schweins bei Menasse, wenn Moosbrugger bei Musil zum Tode verurteilt wird? Im *Epilog* wird noch einmal in Form eines Nachtrags auf die Berichterstattung über das Schwein in den Zeitungen eingegangen. »Die Kampagne [der Zeitung *Metrol*] Brüssel sucht einen Namen für sein Schwein« (H, 458) wird eingestellt, als durch eine islamfeindliche Aktion der Name »Mohamed« (H, 459) »hundertfach [...] genannt« (H, 458) und tausendfach geliked wird (H, 459). Damit korreliert das Verschwinden des Schweins: »Es ist verschwunden. Spurlos verschwunden« (H, 459). Die Idee Europa scheint bei der Abgrenzung vom Islam auf der Strecke geblieben zu sein.

Einen Kontrapunkt zum *Epilog* bildet der Schluss der Haupthandlung des Romans. So treffen nacheinander Fenia Xenopoulou, Martin Susman, Alois Erhart und David de Vriend in der Brüsseler Metro-Station Maelbeek ein, auf die am 22. März 2016 ein islamistischer Terroranschlag verübt wurde – ein Countdown zählt die Minuten bis zur Explosion der Bombe in dem einfahrenden Zug (vgl. H, 428; 443; 447; 451). Unter den »zwanzig Toten«, die bei dem »Anschlag« ums Leben kommen, befindet sich auch der Auschwitz-Überlebende David de Vriend (H, 452), der bei der Jubiläumsfeier der Kommission im Mittelpunkt stehen sollte (vgl. H, 355).

Auf diese Weise spielt das Motiv des zum Zeitpunkt seines 70. Thronjubiläums »88jährigen« (M, 88) Monarchen auch in der *Hauptstadt* eine Rolle, insofern »die jüngsten der gegenwärtig noch lebenden Shoa-Überlebenden [...] – denn sie mussten bei Einlieferung in ein KZ zumindest 16 Jahre sein« (H, 265) – am 1. Juli 2017, dem Datum des fünfzigjährigen Jubiläums der Kommission, ebenfalls 88 Jahre alt sind. David de Vriend wäre, falls er im Juli 1928 geboren wurde, zum Zeitpunkt des Jubiläums ebenfalls 88 Jahre alt: »Er war blutjung damals [im April 1943]« (H, 354); »im August 44 wurde [er] verraten, verhaftet und nach Auschwitz deportiert« (H, 355).

Auch der Schluss von Menasses Roman mit der Explosion einer Bombe in der Metrostation lässt sich mit Musil in Verbindung bringen: Musil plante nämlich »alle Linien« seines unvollendet gebliebenen Hauptwerks »in den Krieg [...] münden« zu lassen (M, 1902). Am Anfang der *Hauptstadt* verübt Ryszard Oswiecki, ein polnischer Soldat Christi, im Hotel Atlas einen Auftragsmord an einem vermeintlichen islamistischen Terroristen. Es geht hier um den Krieg gegen den Terror, der im rechtsfreien Raum ausgetragen wird. Kommissar Brunfaut, bekommt später von einem anonymen Informanten »einen Hinweis darauf, dass die Kirche eine Art Todesschwadron unterhält, die mit Billigung der Geheimdienste mutmaßliche Terroristen oder so genannte Hassprediger einfach abknallt« (H, 370). Dagegen steht die Idee Europa, die Menasse in seinem Roman entwickelt (Auschwitz als verbindendes Moment, universelle Menschenrechte

als gemeinsamer Rahmen, innerhalb dessen die Freiheit zu unterschiedlicher kultureller Ausgestaltung der Rahmenbedingungen besteht) und die der *Prolog* bildhaft darstellt. Kommt das Schwein wieder? Hoffnung gibt der letzte Satz des *Epilogs*: »À suivre« (Fortsetzung folgt) (H, 459).

Anmerkungen

- 1 First Author: Jiyoung Shin, Corresponding Author: Marc Chraplak. Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Vortrags, der von Jiyoung Shin auf der Asiatischen Germanistentagung 2019 in Sapporo gehalten wurde.
- 2 Andreas Isenschmid, *Robert Menasse. Herrliche Drittmittelgedanken*, in: *Die Zeit*, 7.9.2017.
- 3 Europäische Union, *Das Motto der EU*; https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/motto_de (letzter Zugriff 9.11.2019).
- 4 Vgl. auch die Überschriften des 8. (englisch), 9. (französisch) und 10. Kapitels (polnisch).
- 5 Vgl. *Robert Menasse. Mein Brüssel*, Dokumentarfilm von Günter Schilhan, ORF und 3sat 2018.
- 6 Robert Menasse, *Der Europäische Landbote. Die Wut der Bürger und der Friede Europas oder Warum die geschenkte Demokratie einer erkämpften weichen muss* [2012], Freiburg/Breisgau-Basel-Wien 2015, 29.
- 7 Norbert Christian Wolf, *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozialanalyse des 20. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2011, 270.
- 8 Robert Menasse, *Von der Schwierigkeit und der Notwendigkeit, aus der Geschichte eine Idee zu machen*, in: ders., *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa*, Berlin 2014, 7–22, hier 14.
- 9 Ebd.
- 10 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930/32], in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, Bd. 1, 450; Nachweise im Folgenden unter der Sigle M mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 11 Menasse, *Europäischer Landbote*, 23.
- 12 Robert Menasse, *Die Hauptstadt*, Berlin 2017, 284; 286; Nachweise im Folgenden unter der Sigle H mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 13 Pieter M. Judson, *Habsburg. Geschichte eines Imperiums 1740-1918*, übers. von Michael Müller, München 2017, 89.
- 14 Ebd., 86; vgl. auch H, 351.
- 15 Vgl. ebd., 88.
- 16 Menasse, *Von der Schwierigkeit und der Notwendigkeit, aus der Geschichte eine Idee zu machen*, 21.
- 17 Ebd., 18.
- 18 Vgl. »Der Himmel über Brüssel tat seine Schuldigkeit: Es regnete« (H, 13).
- 19 Menasse, *Europäischer Landbote*, 75.
- 20 Vgl. neben *Heimat ist die schönste Utopie* auch Menasse, *Kritik der Europäischen Vernunft. Mit dem »Manifest für die Begründung einer Europäischen Republik«*, Siegburg 2017.
- 21 Isenschmid, *Herrliche Drittmittelgedanken*.

- 22 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Leser*, 12.2.1864, 162.
- 23 Victor Hugo, *Rede bei der Eröffnung [des Friedens-Kongresses zu Paris]. 21. August 1849*, in: ders., *Thaten und Worte. Gesammelte Reden*, Bd. 1, Stuttgart 1876, 317–326, hier 321.
- 24 Hugo zitiert nach Menasse, *Nachschrift*, in: ders., *Europäischer Landbote*, 109–125, hier 110. Vgl. Hugo, *Rede bei der Eröffnung*, 320. Hugo erwähnt hier auch noch Russland, das von Menasse bewusst weggelassen wurde.
- 25 Hugo, *Rede bei der Eröffnung*, 320.
- 26 Ebd., 319f.
- 27 Robert Menasse, *Anerkennung und Haltung*, in: ders., *Heimat ist die schönste Utopie*, 35–46, hier 41.
- 28 Robert Menasse, *Es gibt nichts Schöneres*, in: ders., *Heimat ist die schönste Utopie*, 57–69, hier 67.
- 29 Robert Menasse, *Die Durchflutung aller Lebensbereiche mit Demokratie, die versichert*, in: ders., *Permanente Revolution der Begriffe. Vorträge zur Kritik der Abklärung*, Frankfurt/Main 2009, 57–68, hier 65.
- 30 Ulrike Guérot, *Warum Europa eine Republik werden muss. Eine politische Utopie*, München 2018, 110; vgl. auch H, 389.
- 31 Aleida Assmann, *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur?*, Wien 2012, 32.
- 32 Vgl. Jiyoung Shin, *Der »bewusste Utopismus« im »Mann ohne Eigenschaften« von Robert Musil*, Würzburg 2008, 39, Anm. 149.
- 33 Dies erinnert an das Verfahren Musils im ersten Kapitel seines Romans, in dem er mit den »beiden Menschen« (M, 10) zwei Figuren einführt, auf die er im weiteren Verlauf der Handlung nicht mehr zurückkommt.
- 34 Suhrkamp/Insel: *Robert Menasse spricht über seinen Roman*; https://www.suhrkamp.de/mediathek/robert_menasse_spricht_ueber_seinen_roman_die_hauptstadt_1364.html [letzter Zugriff 9.11.2019].
- 35 Robert Menasse, *Zukunftsmusik*, in: ders., *Heimat ist die schönste Utopie*, 120–132, hier 130.

Ulrich Kaufmann

»Hier möchte ich leben und arbeiten können«¹

Louis Fürnbergs letzte Jahre in der DDR

Er ist ein Dichter. Im »Bruder Namenlos« gestaltet er seinen Weg in die Zeit, den Weg vom Traum zur Tat. Dass diese Dichtung in einer Auseinandersetzung mit den Grundfragen der Ästhetik gipfeln musste, ist selbstverständlich. Das Reich der Schönheit, wie es seine unwissende Jugend sah, erwies sich als Kulisse vor einem ebenso grauenhaften, wie chaotischen Hintergrund. Louis Fürnberg erkennt diese Kulisse als Lüge, als verhängnisvoll.

Aber auf die Schönheit darf nicht verzichtet werden. Im Gegenteil.²
Egon Erwin Kisch (1947)

I.

In der ersten Versgruppe des Fragment gebliebenen Gedichts *Skizze* hat der deutsch-böhmische Lyriker und Erzähler Louis Fürnberg (1909–1957) das sein Leben Prägende auf den Punkt gebracht:

Meine Wiege stand im mährischen Land,
Böhmen hat mir das Herz verbrannt,
ein Feuer in Konstanz hat mich verzehrt,
ein Ruf aus Petersburg Leben gelehrt.³

In Iglau in einer jüdischen Familie geboren, hat Fürnberg Böhmen stets als seine Heimat angesehen. Der Reformler Jan Hus, den man 1415 in Konstanz als Ketzer verbrannt hatte, begegnet dem Leser Fürnbergs immer wieder. Und die Russische Revolution von 1917 trug dazu bei, dass der Bürgersohn den Weg zum Kommunismus einschlug.

Die Schönheit in der Poesie, von der Kisch im obigen Zitat spricht, spürt Wulf Kirsten, der große Landschaftsdichter, auf. Kirsten, im Jahre 1972 erster Fürnberg-Preisträger, sprach 2009 auf dem Weimarer Festakt zum 100. Geburtstag des Dichters. Bevor der Redner die Vorzüge des Poeten herausstellt

betont er, dass er Fürnbergs Weltsicht, seinen »Volksbegriff« und vor allem seine Partei-Ergebenheit nicht teile.

Seine früh ausgebrochene Lungenkrankheit legte ihm nahe, das Spannungsverhältnis von Tod und Leben als existenzbestimmenden Dualismus immer mitzudenken. Um so stärker, bestimmter ist seine Lebenszugewandtheit, seine Natur- und Landschaftsverbundenheit, gipfelnd in der Liebe zu Böhmen. So entstand eine Reihe seiner schönsten Gedichte. Erde als Basis allen Lebens wird zu einem Schlüsselwort. Ein elegischer Grundton kulminiert in den zahlreichen Herbstgedichten, keine andere Jahreszeit inspirierte ihn poetisch stärker. Dabei dominiert Farbintensität mit allen Attributen der Vergänglichkeit, die naturgegebene Wiederauferstehung einschließt. Nie war ihm die böhmische Landschaft näher als aus der unüberbrückbaren Ferne des Exils. 1939 entstand das dreiteilige Gedicht »Böhmen«, das in dem Bekenntnis mündet: »Jedes Glück heißt Böhmen.« Bereits während des kurzen Zwischenaufenthaltes in der Nähe von Mailand wird diese Verbundenheit in dem großen Gedicht »Im Park von Monza« beschworen. [...] Immer stärker sind diese in jenen schweren Jahren entstandenen Gedichte von der Sehnsucht beseelt, in die Heimat zurückkehren zu können. »Prag 1939«, »Herbstlied im Krieg« (1944) gaben ihm Halt in der Fremde.⁴

Das an den IX. Parteitag der tschechischen Kommunisten gerichtete Gedicht *Die Partei* (1949), von Fürnberg zart vertont, reagiert auf eine schwere persönliche Kränkung: Zum ersten Male wurde Fürnberg, der der KPČ seit 1928 angehörte, nicht zu ihrem Parteitag eingeladen. Der Grund war, so Lotte Fürnberg, dass der antifaschistische Poet nach 1945 in Prag vor allem als Deutscher wahrgenommen wurde. Nach der ersten tiefen Enttäuschung habe sich Fürnberg, so formuliert es seine Frau, mit diesem Gedicht wieder zur Ordnung gerufen.⁵ Das vielfach veränderte Lied ist kein »Gelegenheitsgedicht«, wie Kirsten 2009 schreibt, sondern ein grundlegendes Bekenntnis, zu dem Fürnberg immer stand. Dennoch ahnten Louis und vor allem Lotte Fürnberg seit 1949, dass der Text dem Dichter sehr schaden könnte. Durch die scharfe Selbstkritik auf dem XX. Parteitag der KPdSU (1956) fühlte sich Fürnberg, der im Text Stalins Namen durch den Lenins ersetzt hatte, in seiner Absicht bestätigt.

In einer neuen Bearbeitung, in einer Marschvariation Paul Dessaus, wurde das Lied zur inoffiziellen Hymne der SED. (In den gedruckten Briefen hat sich Fürnberg nie zu Dessaus Version geäußert.) Die, vom Kontext isolierten Verszeilen »Die Partei, die Partei, die hat immer Recht«, verstellten, besonders nach 1989, den Zugang zu Fürnbergs vielfältigem Werk. Nicht selten wurde sein Schaffen – ohne jegliche Sachkenntnis – auf diese Zeilen reduziert. Die verzweifelte Selbstbeschwörung angesichts tiefer Enttäuschung und realer Befürchtungen bleibt so unerkannt.

Im Folgenden sollen die letzten Lebensjahre des Dichters (1954–1957) beleuchtet werden. Weshalb kamen die Fűrnberrgs in die Klassikerstadt Weimar? Seit seinen Weimar-Besuchen als Delegierter der ČSR zum großgefeierten Goethe-Jahr 1949 und später als Kultur-Attaché in der DDR hatte Fűrnberrg die Klassiker-Stadt ins Herz geschlossen. Die spätere Abberufung des Diplomaten Fűrnberrg im Jahre 1952 setzte ihn und andere nach der Rückkehr in Prag erheblichen Gefahren aus. Das vom Stalinismus geprägte, antisemitische Slánský-Tribunal (1952) endete mit Hinrichtungen befreundeter Genossen. Auch Otto Fischl (1902–1952), Botschafter der ČSR in der DDR, Fűrnberrgs Vorgesetzter in Berlin, war hingerichtet worden. Unter fadenscheinigen Verdächtigungen wurden Fűrnberrgs Genossen angeklagt. Die tatsächlichen Gründe waren meist deutsche Herkunft, jüdische Abstammung und die Tatsache, dass sie aus bürgerlichem Hause kamen. Die Presse stellte fest, dass die »Geburtsnamen der Angeklagten mehrheitlich der deutsch-jüdischen Tradition entstammten«. ⁶ In dieser Hysterie musste Fűrnberrg mit seiner Verhaftung rechnen. Er dachte an Selbstmord.

Fűrnberrg wollte nicht in einer Nische in Prag weiter existieren. Der unermüdliche Einsatz von Freunden und Genossen in der ČSR und der DDR ermöglichte den Fűrnberrgs die Übersiedlung. Entscheidend war ein Brief an Paul Wandel, den ZK-Sekretär für Kultur, vom September 1953. Wesentliche Impulse in dieser Angelegenheit gab ihm Franz Carl Weiskopf, ein Freund aus Prager Zeiten, der bereits seit 1953 in der DDR leben konnte. Wie Fűrnberrg war auch der »Westemigrant« Weiskopf bis zu seiner Abberufung 1952 als Diplomat der ČSR tätig.

Zeitgleich streckte Fűrnberrg bereits seine Fühler nach Weimar aus. Man müsse, lässt er seine Frau im Juli 1953 wissen, »das Eisen schmieden, solange es warm ist«. ⁷ An F. C. Weiskopf, indessen Chefredakteur der *Neuen Deutschen Literatur*, schreibt der noch in Prag lebende Dichter im März 1954: »Alles in mir spricht, falls sich der Traum verwirklicht, für Weimar. Mit Holtzhauer würde ich wohl gut zusammen arbeiten, ich schätze ihn trotz des »Hammers«. Mir kommt's ja vor allem darauf an, die Archive zu beschnuppern und Staub von den Bündeln zu blasen«. ⁸

Nachdem die Familie endlich ein DDR-Visum hatte, konnte sie sich im Juli 1954 in Weimar niederlassen. Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur (NFG) stellten dem Dichter und Goethe-Kenner ein Haus in der Rainer-Maria-Rilke-Straße 17 bereit. Eine Straße, die Rilkes Namen trägt, passte bestens zu Louis Fűrnberrg, der bereits mit 17 Jahren, als Lyriker – noch ohne Werk – zum Schlossturm Muzot im Schweizer Kanton Wallis gepilgert war, um dem Dichter seine Aufwartung zu machen. Das war in dessen Sterbejahr 1926.

Das Fűrnberrg-Haus hatte einstmals einem hochrangigen Nazirichter gehört.

Der Umzug nach Weimar fiel der Familie Fürnberg aus naheliegenden Gründen nicht leicht. Hatte sie doch während des Faschismus 28 Familienangehörige verloren, auch in Buchenwald. Walter, der jüngere Stiefbruder Louis Fürnbergs, starb als Häftling 4847 auf dem Ettersberg – bei Typhusversuchen. Das Janusköpfige Weimars war Fürnberg immer gegenwärtig: die klassische deutsche Literatur und die Schrecken Buchenwalds. Indes hatte Fürnberg schon während seiner Zeit als Kulturattaché in der DDR aufgeschlossene junge Menschen, darunter Dichter und Germanisten, kennengelernt, die viel Hoffnung auf eine neue Zeit machten.

Bereits im Sommer 1950 hatte Fürnberg als Botschaftsrat im Rahmen eines Kultur-Austauschs die Übergabe des *Hussitenkodex* an die ČSR vorbereitet. Diesen Schatz, der zum Bestand der Jenaer Universitätsbibliothek gehörte, übergab Wilhelm Pieck an Klement Gottwald, den Präsidenten der ČSR.

II.

Louis Fürnberg wurde im August 1954 Stellvertretender Direktor der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten. Nun war er der zweite Mann hinter dem Direktor Helmut Holtzhauer, der im Februar des gleichen Jahres seine Arbeit in Weimar aufgenommen hatte. Der Antifaschist Helmut Holtzhauer (1912–1973) war nach Kriegsende in verschiedenen Funktionen tätig. Bis zum Januar 1954 stand er an der Spitze der Staatlichen Kulturkommission in Berlin, bis Johannes R. Becher zum Kulturminister ernannt wurde. Nicht zuletzt durch die Formalismus-Debatte hatte Holtzhauer eine Vielzahl der Mitglieder der Akademie der Künste in Berlin gegen sich. Vor allem Bertolt Brecht begrüßte nachdrücklich die Abschaffung der Kommission und die Gründung des Kulturministeriums. In Weimar erwarb sich Holtzhauer als Gründer der NFG, als Direktor (und später als Generaldirektor) bleibende Verdienste, auch als Herausgeber und in führenden Positionen der Goethe-Gesellschaft. Entschieden setzte er sich für den Erhalt des geistigen und materiellen Erbes der deutschen Klassik ein. So war er, um ein – seinem Verständnis nach – sozialistisches Goethe-Bild bemüht, federführend bei der Neugestaltung des Goethe-Nationalmuseums beteiligt. Viele Erinnerungsorte der Weimarer Klassik wie etwa die Dornburger Schlösser, das Wasserschloss in Kochberg, der Tiefurter Park mit dem Sommerschloss gehen auf Holtzhauers Initiativen zurück. Auch die Bibliothek Deutscher Klassik wurde durch ihn ins Leben gerufen.

Fürnbergs erster Auftritt in seinem neuen Amt war eine Rede zum 100. Todestag Johann Peter Eckermanns (1954), die er im Dezember in Winsen

an der Luhe hielt. Ein Jahr darauf erschien sein umfangreiches Vorwort zur tschechischen Übertragung der Gespräche Goethes mit Eckermann. Die eigene Erzählung *Der arme Dr. Eckermann* blieb Fragment.

Die anwachsende Ämterhäufung forderte ihren Tribut. Im Vorfeld des Schiller-Jubiläums 1955 kamen auf Fūrnbērg, inzwischen auch Generalsekretär der Deutschen Schiller-Stiftung, vielfältige Aufgaben zu: Das Zentralkomitee der SED berief ihn in eine »Kommission zur Erarbeitung von Grundsätzen einer wissenschaftlichen Schiller-Bewertung«, wie es in staatsoffiziellem Ton hieß. Damit trug Fūrnbērg für alle Schiller-Aktivitäten in der DDR die Verantwortung. Leider blieb ihm die Teilnahme an den Schiller-Feierlichkeiten im schwäbischen Marbach versagt.

In der Berliner Volksbühne trug er am 9. Mai in offizieller Mission eine eigene *Rede auf Schiller* vor, die er bereits am Vortag vor der Belegschaft der Leuna-Werke gehalten hatte. Zur Schiller-Rede Thomas Manns, gesprochen fünf Tage später im Nationaltheater Weimar, sagte Fūrnbērg: »Da kann man als Künstler mitunter mutlos werden. Das ist Weltliteratur.«⁹

Ein Schiller-Problem betitelte Fūrnbērg einen weiteren Text, in dem er erneut anmerkte, dass die Beziehungen zwischen der deutschen Klassik und der Literatur der slawischen Völker wenig erforscht seien. Der Erzähler Fūrnbērg hatte dieses Terrain mit der Mickiewicz-Novelle *Die Begegnung in Weimar* bereits in seiner Vorweimarer Zeit (1952) betreten. Aus Anlass des 100. Todestages von Adam Mickiewicz wurde der Multifunktionär 1955 auch Vorsitzender des Mickiewicz-Komitees. Fūrnbērg baute gemeinsam mit dem Slawistik-Professor Rudolf Fischer (1910–1971) in Weimar die kleine Forschungsabteilung »Germanoslawika« auf. Dort wurden literarische und sprachliche Wechselwirkungen zwischen Deutschland und den slawischen Völkern untersucht. Nach Fūrnbērgs Tod 1957 hat man diese Forschungsstelle geschlossen.

III.

Erste Konflikte im turbulenten Schiller-Jahr bahnten sich im Februar 1955 zwischen Fūrnbērg und seinem machtbewussten Vorgesetzten an. Kulturminister Johannes R. Becher bestand darauf, dass Fūrnbērg als Vertreter seines Ministeriums im »Verwaltungsrat der Schiller-Nationalausgabe« tätig sein solle. In dieser Funktion hätte sich Helmut Holtzhauer, seit Jahren ein Rivale Bechers, gern selbst gesehen. Im Sommer 1955 erlitt der »Dichter im Amt«, physisch ohnehin kein starker Mann, einen schweren Herzinfarkt, von dem er sich nur langsam erholte. Seiner Frau hat er unter Schmerzen den Hauptgrund genannt: »Das sind die Prozesse«.¹⁰

In der autobiographisch angelegten, Fragment gebliebenen *Krankengeschichte* heißt es 1955:

Vielleicht ist gerade aus der Ambivalenz meines Verhältnisses zu Schiller die geradezu disziplinarische Lust zu erklären, mit der ich zwischen Januar und Mai 1955 mich nach Pflichten und Lasten zu seinen Ehren und in seinem Dienste drängte: es war mir selbstverständlich, daß ich all den Leitartikelwünschen, die man vor mir ausbreitete, entsprach, allen Komitees zu Willen war, die mich nominierten, mich zu einer Festrede verstand, die mich Schweiß kostete und mir sauer wurde wie nichts in meiner literarischen Laufbahn, ja endlich sogar mit ausgesprochenem Vergnügen meine Wahl zum Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung zur Kenntnis nahm. Meine Frau hielt mich für verrückt und gab es auf, mich zur Vernunft zu rufen. So seltsam es war, hatte es ja eben seinen Grund in dem, was mir mein Manko erschien, mein eine ganze Epoche umfassendes Zurückgeblibensein, das sich gerade an Schillers gerühmtem nationalen Pathos stieß und an dem, was man seinen Radikalismus nannte und schon gar seine Fortschrittsüberzeugung. Ich will nicht leugnen, daß auch noch etwas anderes in meine Bürdenwilligkeit, ja in meinen aus schlechtem Gewissen herrührenden Eifer mit hineinspielte: mein Amt, meine dienstliche Stellung als stellvertretender Direktor der Nationalen Gedenk- und Forschungsstätten der deutschen klassischen Literatur in Weimar, zu denen nicht nur das Schillerhaus, sondern auch das Goethe-Schiller-Archiv gehören. Wen ging es an, daß es aber meine Goethe-Begeisterung war und die Arbeiten, die damit zusammenhingen, die mich nach Weimar geführt hatten.¹¹

Fürnberg hat es offen eingestanden: Schiller war der Umweg zu Goethe. Letzterer war für ihn die eigentliche Herausforderung, der er neue Impulse abgewinnen wollte.

Von dem liebevoll, plastisch und ironisch geschilderten Treffen Goethes mit Mickiewicz war bereits die Rede. Fürnbergs Erzählung *Die Begegnung in Weimar* steht als »Huldigung, die zugleich ein Manifest völkerverbindender Gesinnung im »weltliterarischen«, »weltbürgerlichen« Sinne« ist.¹² Immer wieder hat Fürnberg Versuche unternommen, den tschechischen Lesern etwa den *Faust*, Goethes Lyrik und dessen Gespräche mit Eckermann durch Essays und Kommentare nahe zu bringen. Nicht zuletzt seine drei Arbeiten zu Eckermann zeigen, dass der Dichter Fürnberg keinesfalls ein unkritisches Verhältnis zu Goethe hatte.

Jüngst hat sich Jan Gerber, Autor des Buches *Ein Prozess in Prag*,¹³ in den *Weimarer Beiträgen* zu dessen letztem Lebens- und Arbeitsort geäußert. Der Aufsatz basiert auf exakter, umfangreicher Recherche und ist unbedingt lesenswert. Lediglich die SchlussThese wird Fürnberg nicht gerecht:

Das Blickfeld Louis Fürnbergs, dessen frühes Schaffen in die Zukunft gerichtet gewesen war, verlagerte sich durch die Verwerfungen der Zeit, durch Verwerfungen

des 20. Jahrhunderts in die Vergangenheit: vom »Ziel vor den Augen«, das er in seinem Lied von 1937 besungen hatte, auf die Verwaltung des Erbes von Goethe und Schiller, für das er qua Beruf zuständig war.¹⁴

Wäre Fürnberg ohne sein lebendiges, auf die Gegenwart zielendes Interesse an Goethe überhaupt nach Weimar berufen worden? Niemals ging es Fürnberg nur um die »Verwaltung« des Erbes. Niemand hat ihm die Beschäftigung mit Goethe verordnet, ihm war es vor allem darum zu tun, Unabgeholtes in Goethes Gesamtwerk zu erkunden. Seine Hinwendung zu Goethe schloss ein Nachdenken über Perspektiven der Menschheit keineswegs aus. Fürnbergs lyrisches Spätwerk, das oft an optimistische Verse aus früheren Jahrzehnten anknüpft, bleibt in der Darstellung des Historikers Gerber unerwähnt.

IV.

Fürnberg war Mitbegründer und Herausgeber der wohl von Helmut Holtzhauer initiierten literaturgeschichtlichen Zeitschrift *Weimarer Beiträge*. Die erste Ausgabe war, passend zum Dichterjubiläum, ein Schiller-Doppelheft, das im November 1955 erschien. An Fürnbergs Seite stand mit Hans-Günther Thalheim (1924–2018) ein Forscher, der später als hochangesehener Klassik-Spezialist galt. Der Dichter und der Germanist stellten die Weichen dafür, dass sich die *Weimarer Beiträge* zur wichtigsten literaturwissenschaftlichen Zeitschrift der DDR entwickeln konnten. Die Herausgeber strebten in den fünfziger Jahren an, dass die »fortschrittlichsten« Vertreter »unserer neuen Literaturwissenschaft« sich hier zu Wort melden.¹⁵ Thalheim und Fürnberg – der auch diese Arbeit sehr ernst nahm – stritten, ob Hans Mayer ein wirklicher Marxist sei,¹⁶ ob man nach den Ereignissen 1956 in Ungarn Georg Lukács noch zitieren dürfe,¹⁷ ob man alle Beiträge der Berliner Heine-Konferenz – dieses »Simmel-Sammel-Surium« – 1956 als Sonderheft drucken solle usw.¹⁸

Im Übrigen verstanden sich Mayer und Fürnberg, trotz ihrer politischen Differenzen, gut. Gern spielten sie vierhändig auf dem Flügel. Der Leipziger Literaturprofessor, der für den Reclam-Verlag auch ein Nachwort zu Fürnbergs *Mozart-Novelle* geschrieben hatte, nahm am 27. Juni 1957 am Begräbnis des Dichters teil. (Dieses Faktum erschien der Staatssicherheit »buchenswert«, auch wenn sie sich im Datum vertan hat.¹⁹)

Einig waren sich die Herausgeber der *Weimarer Beiträge* darin, dass nicht jede Studie eines Marxisten gleich eine gute Arbeit sei. So kritisieren beide einen Aufsatz von Gerhard Scholz scharf und brachten ihn nicht zum Druck.

Thalheim schätzte in einem Schreiben (vom Dezember 1956) an seinen Mitstreiter ein, dass in etlichen Beiträgen die »marxistische Methode« zu »vulgär« und »vereinfachend« angewandt werde. Viele der eingereichten Darstellungen führten demnach, meinte Thalheim, zu keinen »originellen Ergebnissen«.²⁰ Nach Fürnbergs Tod erschienen in den sechziger Jahren einige Arbeiten des Dichters etwa zu Eckermann (1965) sowie zu Arnold Zweig und Karl Kraus (1967) in den *Weimarer Beiträgen*.

Nach einem Vortrag von Erich Trunz, dem exzellenten Goethe-Forscher, dessen methodisches Vorgehen Fürnberg zwar nicht teilte, hob er doch dessen großartige rhetorische Leistung hervor. Für »unsere jungen Leute« solle man, meinte Fürnberg, ein »Institut, eine Art Schule der Rhetorik« einrichten.²¹ Zu den bleibenden Leistungen Fürnbergs gehört, dass er die viel gerühmte Bibliothek Deutscher Klassiker (BDK), erschienen im Volksverlag, später im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, mit auf den Weg gebracht hatte: Ein solide kommentierter Band, in Leinen gebunden, kostete über Jahrzehnte fünf DDR-Mark.

Fürnberg wurde gefragt, ob er in dem von Ministerpräsident Otto Grotewohl geführten »Vorbereitungskomitee« zur Errichtung einer Buchenwald-Gedenkstätte im Jahre 1958 mitarbeiten würde. Wer den Dichter kennt, wird ahnen, dass er auch diesmal zusagte.

V.

Dass es in der Weimarer Führungsetage der NFG zu Fürnbergs Zeit »hakte«, hat Henri Poschmann 2009 in seiner Rede zu Fürnbergs 100. Geburtstag deutlich angesprochen. Poschmann widmete sich seinerzeit vor allem der Biographie des Dichters. Der in Berlin als »Vorsitzender der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten« gescheiterte Helmut Holtzhauer war »mit dem Reich der Weimarer Einrichtungen abgefunden« worden.²² Poschmann führte auf dem Festakt in Weimar aus:

Prager Liebenswürdigkeit und deutsche Unpersönlichkeit: Zwei Umgangskulturen trafen hier in problematischer Rollenbesetzung aufeinander. [...] Fürnberg täuschte sich über den Status, der ihm als Zweitem Direktor zugehört war. Als er es merkt und die Herzanfälle sich häufen, denkt er darüber nach, Weimar wieder zu verlassen, vielleicht nach Dresden zu gehen [...].²³

Am 16. Juni 1957 platzte Louis Fürnberg der Kragen: Die siebente Fassung seines Kündigungsschreibens gab er im Sekretariat Holtzhauer ab. Eine Antwort blieb aus. Der Direktor, von manchen »der sozialistische Carl August«, »der regierende Herr der Schlösser und Schatzhäuser« genannt,²⁴ hatte seinem Stell-

vertreter jegliche Unterschriftsbefugnis entzogen. Von jedem seiner Schreiben sollte künftig ein Durchschlag auf dem Schreibtisch des Chefs liegen. Niemals hatte Fürnberg in seinem Arbeitsleben eine solche Schmach, die ihm Genossen antaten, erdulden müssen.²⁵ Eine seiner letzten Amtshandlungen war der vergebliche Versuch, Bechers spät eingetroffene Handschrift der Nationalhymne noch im Katalog zur Ausstellung *Dichterhandschriften* (1957) zu platzieren.

Eine Woche später, am 23. Juni, einen Monat nach seinem 48. Geburtstag, starb Louis Fürnberg nach einem zweiten Herzinfarkt. An seinem letzten Lebenstag hatte er dem jungen Poeten Rainer Kirsch einen langen, ermutigenden Brief nach Jena geschrieben und am Abend mit großer Freude am Flügel seinen *Gesang von der Jugend* in der Vertonung von Ernst Herrmann Meyer gespielt. Die Koffer für einen dringend erforderlichen Kuraufenthalt waren bereits gepackt.

Louis Fürnberg, der nur knapp drei Jahre Bürger der DDR war, wurde mit einem Staatsbegräbnis geehrt. Die Trauerfeier begann im Weißen Saal des Schlosses. Offiziere der gerade gegründeten Volksarmee hielten die Ehrenwache. Unter großer Anteilnahme der Bevölkerung zog der Trauerzug am 27. Juni zum Historischen Friedhof, wo der Dichter in der Nähe der Goethe- und Schiller-Gruft seine letzte Ruhestätte fand. Dort wurde 1854 auch sein »Protagonist« Eckermann begraben. Staatspräsident Wilhelm Pieck, der Fürnberg 1956 den Nationalpreis überreicht hatte, ließ einen Kranz schicken. Auf der Trauerfeier sprachen Kulturminister Becher, Dr. Paul Wandel, Direktor Holtzhauer, Stephan Hermlin und Fürnbergs Dichterfreund Kuba. Unter den Klängen der *Internationale* ging die Trauerfeier zu Ende.

In seinem Tagebuch äußerte sich Helmut Holtzhauer am 24. März 1960, knapp drei Jahre nach Fürnbergs Tod, in folgender Weise:

Das jüdische Problem scheint im Wiederaufleben des Antisemitismus und im Fortbestehen des jüdischen Nationalismus zu bestehen.

Letzterer äußert sich in der spezifischen jüdischen Solidarität, die ausschließlich ist und gegen Nichtjuden gerichtet ist. Seitdem L. F. (Louis Fürnberg) in Weimar war, konnte beobachtet werden: Juden suchen nur ihn auf, wenn sie die NFG besuchen; er verteidigt nur Juden, wenn es sich um sachliche Kritik (Scholz, Wertheim usw.) handelt und kritisiert scharf Nichtjuden (Lauter, Hoffmann, Rentzsch) als Kunstbanansen. Vorschläge für Vergebung von Aufträgen an jüdische Freunde (Zweig, Goldstücke usw. für BDK), sachliches Lob nur für Juden; gegen nationale deutsche Traditionen (Volkstänze=Großbauerntum, Volkslied, überhaupt die Volklore); Verteidigung kosmopolitischer Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunst.

Die jüdischen Freunde werden an einflußreiche Stellen lanciert und dort trotz offenkundiger Schwächen gehalten (Becher, Gysi, Abusch, Lewin, Rodenberg usw.) Nationale Überheblichkeit (Leschnitzer Weihnachten 1959 in Petzow: »Wir Juden

sind der Sauerteig der Völker.« Zweig 1956: Gedicht im Sonntag. Geist ist bei den Juden, Muskelkraft bei den Nichtjuden.)

Festhalten an jüdischen Bräuchen (Erbbestattungen Brecht, Fürnberg, Becher. Lewins Teilnahme an jüdisch-religiösen Traueremonien)

Der politische Charakter der jüdischen spezifischen Solidarität.²⁶

Das Notat, diametral zur Rede am Grabe seines Stellvertreters stehend, verrät Einiges über Helmut Holtzhauer. Das Wort »Kunstbanausen« für Kollegen zu verwenden, wäre nicht Fürnbergs Stil gewesen. Der Begriff »Kosmopolitismus« (hier auf Fürnberg bezogen) konnte in jenen Jahren zu schrecklichen Konsequenzen führen. Auch waren Becher und Brecht keine Juden. Entschieden muss gesagt werden, dass Holtzhauer dem Dichter, Diplomaten und Kulturpolitiker Louis Fürnberg mit diesem (diffamierenden) Eintrag in keiner Weise gerecht wird. Doch solche Richtigstellungen klingen fast euphemistisch angesichts des scheinbar tiefsitzenden antisemitischen Ressentiments, das Holtzhauer seinem Tagebuch anvertraut hat.

VI.

Unsere Darstellung fokussierte sich bislang auf Fürnbergs letzte Jahre und dabei vor allem auf dessen amtliche Tätigkeiten. Blickt man in den zweiten Band der Briefauswahl (1954–1957) werden weitere, beträchtliche Arbeitsfelder sichtbar. Fürnberg korrespondierte mit Freunden der Exilzeit, mit tschechischen und slowakischen Kollegen, Genossen, Verlegern, Germanisten und Übersetzern. Genauso intensiv war sein Austausch mit Behörden, Institutionen, jungen Germanisten, vor allem mit alten Kollegen und hoffnungsvollen jungen Autorinnen und Autoren in der DDR. Ein besonders enger Kontakt entstand zu Franz Fühmann sowie zu Christa und Gerhard Wolf. Letzterer hatte seine Diplomarbeit über Fürnberg geschrieben und wurde 1961 dessen erster Biograph. In ihrem letzten Roman *Stadt der Engel* (2010) hat Christa Wolf ihrem Mentor und väterlichen Freund Fürnberg, der sie nachdrücklich zum Schreiben ermuntert hatte, ein literarisches Denkmal gesetzt.²⁷ Für die jungen Thüringer Autoren Harry Thürk, Walter Werner und Eckart Krumbholz und andere wurde Fürnberg gleichfalls zum Mentor. Als Mitglied des Vorstandes des Deutschen Schriftstellerverbandes (dem er seit 1955 angehörte) und Vorsitzender des Thüringer Verbandes (als der er auch fungierte) stellte Fürnberg Kontakte aus der Provinz zur Hauptstadt her und lockte manchen namhaften Kollegen zu Vorträgen in die Ilmstadt. Es passte zu Fürnberg, dass er auch Zeit für Menschen hatte, die im Dialog mit ihm erfahren wollten, ob sie Talent zur Schriftstellerei haben.

Über Fürnberg und Weimar nachzudenken heißt auch, nicht realisierte

Vorhaben zu benennen. *Erbe und Gegenwart* nannte er 1957 eine geplante Buchreihe. Fűrnberrg nimmt hier einen Reihentitel des Mundus Verlags Basel auf, in der 1947 sein Lyrikband *Der Bruder Namenlos* herausgekommen war. Seine Reihe begann er mit einem Gedichtbändchen von Walter Werner. Als Herausgeber wollte er 1958 dieses Vorhaben fortsetzen. Einer Anthologie mit Texten des Expressionismus wollte er einen Band Kafka-Erzählungen folgen lassen. Hier wäre Fűrnberrg dem Traditionsverständnis tonangebender Kulturfunktionäre in der DDR um Jahre voraus gewesen.

VII.

Fűrnberrg, als Vertreter der nachfolgenden Prager Dichtergeneration, hat sich über Jahre mit Kafka (1883–1924) beschäftigt. Auch wenn die Affinität des Lyrikers Fűrnberrgs etwa zu Rilke wesentlich stärker war, so hat er sich in Briefdialogen mit namhaften in- und ausländischen Germanisten, als Redakteur der *Weimarer Beiträge*, in seinem unveröffentlichten Tagebuch und, am Ende seines Lebens, auch als Lyriker mit Franz Kafka auseinandergesetzt. (Noch in Palästina entstand 1946 eine dreiseitige, ironische *Kafka Ballade*, die sich jedoch auf den tschechoslowakischen Presseattaché in Jerusalem bezieht.)

Im Tagebuch Fűrnberrgs fand sich das 1957 entstandene Porträtgedicht *Leben und Sterben F.K.s*. Im Gegensatz zu seinen lyrischen Porträts etwa zu Marx, Dvořák, Gorki oder auch Stalin benutzt Fűrnberrg hier im Titel Initialen. Er wusste, dass in der DDR der Boden für Gespräche über Kafka kaum bereitet war. Fűrnberrgs nachgelassenes Gedicht erschien 1963 in der Literaturzeitschrift *Sinn und Form* – im Doppelheft 2/3. Dort, bereits nach der Ära des hochgeschätzten Chefredakteurs Peter Huchel, findet man es (etwas versteckt und ohne Entstehungsdatum) in einer Gruppe *Gedichte aus dem Nachlass*. Im nächsten Heft der Zeitschrift steht Werner Mittenzweis Rede über *Brecht und Kafka*, die dieser auf der legendären Kafka-Konferenz 1963 in Liblice bei Prag vorgetragen hatte.

Als Wegbereiter eines marxistisch initiierten internationalen Gesprächs über Kafka stand Fűrnberrg mittelbar in Zusammenhang mit der Prager Konferenz. Zudem war Fűrnberrg mit Eduard Goldstücker und Paul Reimann, den späteren Initiatoren der Konferenz, befreundet. Beide Germanisten hielten in Liblice jeweils ein Vor- und ein Schlusswort. Auf der Konferenz kristallisierte sich letztlich die Frage heraus, ob die von Kafka immer wieder beschriebene Entfremdung auch in den Ländern des Realsozialismus existiere. Wie sollte der ›Vater‹ der Kafka-Konferenz, der Gelehrte, Antifaschist, Jude und Kommunist Eduard Goldstücker, der, nach 1945 in Prag, auf einen Neubeginn hoffend, sich jedoch mit

den Inquisitoren des Stalinismus konfrontiert sah, von einer Gesellschaft ohne Entfremdung sprechen? Er wurde 1952 im Namen des Sozialismus zunächst zum Tode verurteilt und dann zu mehreren Jahren Gefängnis und Straflager »begnadigt«. In seiner Autobiographie *Prozesse* heißt es 1989:

Kafkas Aktualität sah ich darin, daß gerade dieser Schriftsteller zu einer Zeit weitverbreiteter -ismen zu einer kleinen Gruppe Geistesschaffender gehörte, die sich einen illusionslosen Einblick in die Realität bewahrt hatten. [...] Er ahnt den enthumanisierten Trend der technischen Zivilisation mit ihren mörderischen Folgen, die die ethische Phantasie des Menschen übertreffen. Damit spricht er auch uns an, denn wir besitzen gleichfalls noch nicht die Mittel, einer solchen Entwicklung zu begegnen, wenn wir *möglicherweise* auch fähig sind, dies zu schaffen.²⁸

Es muss hier offen bleiben, ob Louis Fürnberg diese, Jahre später formulierten Thesen zu Kafka akzeptiert hätte.

An Paul (Pavel) Reimann, dem Fürnberg 1951 seinen Gedichtband *Wanderer in den Morgen* gewidmet hatte und den er vertraulich »Polly« nennt, schreibt er am 21. Januar 1957 in seiner Funktion als Redakteur der *Weimarer Beiträge*:

Mit größtem Interesse warten wir auf den Kafka-Artikel von Dir. Er hat für uns doppelte Bedeutung: 1. Weil er von Dir, d.h. von einem kompromißlosen Marxisten kommt, 2. weil wir es einfach länger nicht mehr umgehen können, zum Thema Kafka einmal anders als mit ein paar apodiktischen Bemerkungen Stellung zu nehmen. Es handelt sich darum, klar und unumwunden unseren Standort in der Frage Kafka zu präzisieren, sachlich und leidenschaftslos und ohne zu verkennen, daß Kafka zweifellos ein großer Schriftsteller war. Wir werden auf diese Weise meiner Ansicht nach mehr zur Orientierung in der Frage Kafka tun als a) die ignorante Pauschalnegation, von der wir uns bisher leiten ließen, und b) die Pseudoobjektivität, die im Grunde darauf hinauslief, Kafka neu für jene Kreise zu reklamieren, die uns als Todfeinde gegenüberstehen. Ich möchte Dich von vornherein darauf aufmerksam machen, daß Du die Kafka-Biographie Max Brods mit allem Vorbehalt lesen mußt. Sie ist offensichtlich verlogen und imputiert Kafka Dinge, die er sicher nicht wollte. Besonders gilt dies für Kafkas sogenannten Zionismus.²⁹

Trotz Fürnbergs mehrfacher Kritik an dem Kafka-Entdecker Brod, muss gesagt werden, dass dieser es war, der als Feuilletonchef des bürgerlich-liberalen *Prager Tageblatts* mehrfach Texte des jungen Fürnberg drucken ließ. Als Paul Reimanns Aufsatz in den *Weimarer Beiträgen* (4/1957) erschien, war der Redakteur Fürnberg nicht mehr am Leben.

Die harte Sprache Fürnbergs aus der Zeit des Kalten Krieges (»Todfeinde«) muss erschrecken. Es ist zu sehen, wie Fürnberg mit gestandenen Germanisten

auf Augenhöhe argumentiert und sich (mit Blick auf Max Brod) auf der Höhe der Kafka-Diskussion weiß. Für Fürnberg kann generell gesagt werden, dass er – im Gegensatz zu vielen seiner Schriftstellerkollegen – Ergebnisse germanistischer Forschung zu schätzen und zu nutzen wusste, auch wenn er weltanschaulich mitunter andere Positionen einnahm.

Wenige Monate nach dem Briefgespräch trauerte auch der Prager Freund Reimann um Fürnberg. In seinem Nekrolog erinnert er an die Kafka-Gespräche, die Fürnbergs Nachdenken über diesen Autor in jenen Monaten wiedergeben:

Kafka, ebenso wie Rilke, verkörperte für Louis das, was er in seiner »Krankengeschichte« als »morbide« bezeichnete. Er war sich klar darüber, daß Kafkas Weg – trotz aller realistischen, gesellschaftskritischen Ansätze – nirgends hinführte; aber gleichzeitig auch, daß eine solche Arbeit der Gesellschaftskritik, wenn ihre Grenzen nicht enthüllt werden, auf die heranwachsende, mit der Arbeiterklasse noch nicht genügend verbundene Intelligenz eine verhängnisvolle Wirkung ausüben könne. [...] Wenn Louis Klarheit hinsichtlich Kafka forderte, ging es ihm um sachliche Erwägungen. Es ging ihm um die Entwicklung jener jungen Menschen, die durch die jahrelange Kafka-Propaganda im Westen verwirrt, noch nicht genügend Lebenserfahrung besitzen, um einen kritischen Standpunkt zu finden.³⁰

Eine solche ideologische Bedenkenträgeri verrät auch pädagogischen Hochmut. Auch ein Brief an Professor Derek van Abbé in London (Februar 1955) enthält Erstaunliches zu Kafka. Wir zitieren hier Fürnbergs Schilderungen des Prager Milieus, die sein Kafka-Gedicht gewissermaßen »vorbereiten« und seine Erinnerungen an Kafkas Vater. Letztere unterscheiden sich erheblich von der poetischen Sicht des Dichter-Sohnes:

Ich hatte das zweifelhafte Glück, als junger Mensch das Kafkasche Milieu, seine nächste Umwelt wie seine weitere Umgebung aus eigener Anschauung kennenzulernen. Damals, das heißt in den zwanziger Jahren, war Kafka das tragische Problem eines kleinen Kreises Prager Intellektueller. Ausnahmslos alle standen ihm mit Sympathie gegenüber und beklagten seinen frühen Tod. Er war für sie ein Mensch, dessen außergewöhnliches Talent an seiner Ich-Bezogenheit gescheitert war. Man erzählte von seiner Bescheidenheit, von der Höflichkeit seines Herzens, von seinem zarten Verhältnis zu Freunden und seinen überaus komplizierten, durch viele Bitternisse komplizierten Verhältnissen zu Frauen. [...] Ich selbst erinnere mich, den alten Herrn [Kafkas Vater] wiederholt gesehen und gesprochen zu haben [Franz Kafka übrigens niemals]. Es war ein honetter, lebenswürdiger, mit viel Humor begabter und in gesellschaftlichen Dingen äußerst selbstbewußter Bürger, der dem postumen Ruhm seines Sohnes mit erstaunter Skepsis gegenüberstand, keineswegs aber ohne Stolz. Das heißt der Ruhm war ihm recht, er mißtraute ihm aber.³¹

Fürnbergs nachgelassenes Kafka-Gedicht, das er nur seinem Tagebuch anvertraut hatte, ist weit weniger von Ideologie geprägt als andere seiner Äußerungen zu Kafka. Es entstand in seinem letzten Lebensjahr und bildet durch seinen ernstdüsteren Blick einen Kontrast etwa zu Texten wie *1. Mai 1957* und der Kantate *Gesang von der Jugend*. Es ist nicht selten, dass Porträtgedichte über Künstler Elemente eines Selbstporträts aufweisen. Dies dürfte auch in Fürnbergs Kafka-Gedicht der Fall sein, das hier nur knapp vorgestellt werden kann.

In dem Auswahlband *Lebenslied* (2009) findet sich der lyrische Text in der ersten Textgruppe *Liebe zu Böhmen*, die etliche lyrische Begegnungen mit Prag enthält.³² Fürnberg thematisiert in dem Gedicht *Leben und Sterben F.Ks.* detailliert das – auch durch das Judentum geprägte – Prager Milieu zur Kafka-Zeit. Wie der Titel verspricht, geht es hier weniger um Kafkas Werk als vielmehr um dessen von Anfang an bedrohtes Leben. Das achtzehn Vierzeiler umfassende Gedicht ist, auch durch die Kreuzreime, in der Form einfach. Für das Verständnis sind indessen »Anmerkungen« vonnöten, die der erwähnte Band bietet. Sechsmal ist in dem Gedicht vom Tode die Rede, fünfmal von Enge in Raum und Zeit, viermal von Vereinsamung. Fürnberg benennt gleich doppelt die problematische Kindheit seines Kafka. Mit Blick auf die Frühphase wird von Gespenstern gesprochen. In der zweiten Versgruppe heißt es: »die Kindheit liegt im Sand verscharrt«. Später, in der neunten Strophe, werfen Fürnberg und Kafka die Frage auf: »Ist Kindergrauen Dichterlos?« Nach der Exposition, die an ein Erzählgedicht erinnert, nähert sich Fürnberg behutsam, mal mehr, mal weniger, dem Blickwinkel des Porträtierten. Das Gedicht spricht zu Beginn von unbeschwerten Schwestern auf der einen und vom einzigen, sich isoliert fühlenden Bruder auf der anderen Seite. Von weiteren, für das Leben und Werk Kafkas wesentlichen Themen ist die Rede: Von der Angst, dem »Vater zum Gespött« zu werden (Strophe neun) und dem Zwang einen »Posten« im »Staatsdienst einfacher Frequenz« zu bekommen, um schriftstellerisch arbeiten zu können (vgl. Strophe zehn). Im letzten Drittel des Gedichts wechselt Fürnberg in die Ich-Perspektive. Thematisiert werden (zwei Versgruppen später) Kafkas Müdigkeit, seine Antriebslosigkeit, seine Krankheit.

Alena Fürnberg und Gerhard Wolf, die Herausgeber des erwähnten Bandes *Lebenslied*, haben dem bedrückenden Kafka-Porträt geschickt den frechen, locker komponierten, ironischen Text über das Prager *Café Continental* vorangestellt. Fürnberg hatte dieses Gedicht zunächst für das *Zweite Buch des Bruder Namenlos* (1947) geplant, es dann aber nicht in seine Sammlung aufgenommen. Skizziert werden hier Rilke, Kraus, Werfel, an Spengler und Freud wird erinnert. In vier (von fünfzehn) Strophen ist von Max Brod und damit von Franz Kafka die Rede. (Gemeinsam mit Arnold Zweig hatte Fürnberg bereits im Exil harte Dispute mit

Brod über den Zionismus geführt.) In der zwölften und dreizehnten Versgruppe heißt es über den Entdecker Kafkas:

Auch hat er einen Defekt,
seitdem er den Kafka entdeckt.
Er treibt einen Kult mit ihm, der ist nicht mehr schön.
Man wird das Gefühl nicht los,
er zieht den Kafka nur groß,
um im Zwieliht selber noch größer dazustehn.

Für uns, – die geistige Creme,
ist der Kafka kein solches Problem, –
nur Brod bleibt dabei ignorant.
Aber teils bleibt der Saul ein Saul
und teils ist er zu faul
und nimmt die »Traumdeutung« nicht in die Hand.

Am Rang Kafkas als bedeutender Erzähler, das zeigen die brieflichen Äußerungen und die beiden Gedichte, hatte Fűrnberrg nicht die geringsten Zweifel. Seine Kritik galt Kafkas Weltbild sowie (aus der Sicht der fünfziger Jahre) der »bürgerlichen« westlichen Rezeption. Er stellt »seinen« Kafka in das Milieu des Prager-Dichterkreises (vgl. Strophe elf) und macht ihn so seinen Lesern begreifbar. Die Sicht durch die lokalpatriotische Brille verstellt indessen Kafkas geniale Sicht auf große Fragen der Menschheit.³³

Angelika Winnen stellt Fűrnberrgs Kafka-Gedicht in den Kontext der DDR-Rezeption Franz Kafkas. Zugleich macht sie nachvollziehbar, in welchem ideologischen Spannungsgewebe dieser Text stand. Auch Winnen betont, dass Fűrnberrg im Gedicht Kafkas Werk weitestgehend ausblendet:

Es entsteht das nicht unsympathisch gezeichnete Bild eines todessüchtigen, schwachen Menschen, dessen Angst und Müdigkeit nicht auf reale äußere Bedrohungen zurückgeführt werden, sondern gleichermaßen auf eigene »Seelenschwachheit« wie auf die Lebensbedingungen in der »kleinen« Zeit und der »engen« Stadt Prag sowie in den Zwängen von Familie und Arbeitsstelle.

Im Folgenden strengt Winnen einen Vergleich mit einem modernen Kafka-Gedicht Günter Kunerts an. Kunerts Text, der das Thema Entfremdung entschieden herausstellt, erschien genau ein Jahr früher in *Sinn und Form* (2/1962), somit noch zu Zeiten des Chefredakteurs Peter Huchel. Dadurch passe das »bedeutend »zähmere Gedicht« – im Gegensatz zu Kunerts – genau zu den biographisch,

historisch und geographisch ausgerichteten Interpretationen des Kafka'schen Werks, die im Kafka-Jahr 1963 in der DDR durchgesetzt werden.«³⁴ Im Frühjahr des Kafka-Jahres hatte die SED-Führung öffentlich gemacht, dass Kafka-Texte vorerst nicht publiziert werden.

Am Ende seines Lebens hatte Fürnberg noch eine weitere Idee, die er wiederum nur seinem Tagebuch anvertraute: »Seinen« Prager Autor wollte er in die ihm so lieb gewordene Weimarer Umgebung stellen. »Es ging«, erinnert sich Lotte Fürnberg, »um das Entflammen des 30-jährigen Dr. Kafka für das 16-jährige Gretchen, die Hausmeistertochter aus dem Goethehaus.«³⁵ Diesen Plan hat Fürnberg nicht mehr umsetzen können.

Kafka selbst hatte Fürnberg in seinem Weimarer Reisetagebuch den Stoff für eine Novelle geliefert: Gemeinsam reisten Kafka und Max Brod für eine Woche, im Sommer 1912, in die Ilmstadt. Allein las Kafka in Weimar tief ergriffen Briefe von Lenz und Dokumente von und über Goethe. Natürlich im Original und selbstverständlich im Goethe- und Schiller-Archiv, einem Arbeitsort, für den Louis Fürnberg reichlich vier Jahrzehnte später Verantwortung trug.

VIII.

Am 23. Mai 1959, dem Vorabend seines 50. Geburtstages, ehrte die Stadt Weimar Louis Fürnberg postum auf doppelte Weise: Er erhielt die Ehrenbürgerschaft und den erstmals vergebenen Literatur- und Kunstpreis der Stadt. Am gleichen Tag eröffnete Dr. Karl Hossinger, Nachfolger im Amte des Stellvertretenden Direktors der NFG, im Römischen Haus die Fürnberg-Gedächtnisausstellung »Der Menschheit Träumer und Soldat«. Gegenüber der Weimarer Bastille, am Eingang zum Goethe-Park, wurde zwei Jahre später das von dem Prager Bildhauer Martin Reiner geschaffene Louis-Fürnberg-Denkmal aufgestellt. Worte des Gedenkens sprach 1961 der Dichter Kuba. Er war es, der Fürnbergs letzte Dichtung *Weltliche Hymne. Zum 7. November 1957* zu Ende geführte hatte.

Im Jahre 2004 starb Lotte Fürnberg, die ihren Mann um fast fünf Jahrzehnte überlebte und die sich in Weimar zunehmend wohler gefühlt hatte. Das Werk des Dichters hat sie über mehrere Dekaden – gemeinsam mit Rosemarie Poschmann und Gerhard Wolf – hingebungsvoll betreut und ediert. Nunmehr stand die Frage, was aus der Bibliothek ihres Mannes werden solle. Der Nachlass, zu dem ca. 850, meist handsignierte Bücher gehören, kam langfristig als Schenkung an die Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, deren Mitglied Louis Fürnberg 1955 geworden war. So hatte dies Lotte Fürnberg 1964 verfügt. Betreut aber wurde der Nachlass bis zum Tode der Dichter-Witwe im »Außenarchiv«, in der

Weimarer Rilke-Straße. Trotz seiner aufopferungsvollen amtlichen Arbeit während der dreijährigen Zeit in Weimar war Louis Fürnberg zuallererst Dichter. Deshalb liegt seine schriftliche Hinterlassenschaft nicht im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv. Fürnbergs Manuskripte und Dokumente werden dort aufbewahrt, wo sich die Nachlässe vieler seiner Freunde und Kollegen befinden.

Die ca. 5 000 Bücher umfassende Dichter-Bibliothek wurde zu Beginn des 21. Jahrhunderts verpackt und in Fürnbergs Goldene Stadt Prag gebracht. Davon erfuhr Professor Volkhard Knigge. Fürnbergs Buchsammlung – zusammen mit den Möbeln – hatte man zurückgeholt. In der von Knigge geleiteten Gedenkstätte Buchenwald stellten die Mitarbeiter das Dichtezimmer wieder auf. Zum 60. Todestag des Dichters, im Juni 2017, machte die Erinnerungsstätte das Arbeitszimmer öffentlich wieder zugänglich. Auch eine Goethe-Maske sowie eine Böhmen-Karte sind in dem Raum zu sehen.

Die Nationalsozialisten hatten Louis Fürnberg 1939 in dreizehn Gefängnisse und Folterkammern gesperrt und den musikalisch begabten Dichter derart mit Büchern beworfen, dass er dauerhafte Gehörschäden davontrug. Knigge wollte wenigstens der Bibliothek eine würdige Heimstatt geben, wenn schon ihr Besitzer jahrzehntelang ein Gejagter und Vertriebener war. Der Dichter, dem nach der Vertreibung der Sudetendeutschen in Prag die Leser fehlten, kam 1954 in ein Land, in dem seine Lieder gesungen, seine Werke gedruckt und gelesen wurden. In der Lesergunst stand die *Mozart-Novelle* (1947), eine erneute Liebeserklärung an seine Stadt Prag, an vorderster Stelle. Mehrfach wurde an eine Verfilmung des Textes gedacht.

Ein heutiger Blick in allgemeine und wissenschaftliche Bibliotheken zeigt indessen, dass Fürnbergs Werk – Geglücktes, Versuchtes, Geplantes – kaum mehr wahrgenommen wird. Der Dichter erhielt hohe Auszeichnungen und viele (zu viele) Betätigungsfelder und Ämter. Seine Verdienste als Mittler zwischen der deutschen und den slawischen Literaturen, als Dichter, Herausgeber, Komponist, Nachdichter, Diplomat und stellvertretender Direktor der NFG sollten gerade in Zeiten, da in Europa der Nationalismus auf dem Vormarsch ist, nicht vergessen werden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ursula Wertheims Beitrag *Louis Fürnberg zum Gedenken*, der vorliegendem Aufsatz den Titel lieferte, in: Louis Fürnberg, *Ein Buch des Gedenkens*, Berlin 1959, 225–235, hier 232.
- 2 Egon Erwin Kisch, *Nachwort*, in: Louis Fürnberg, *Der Bruder Namenlos. Ein Leben in Versen*, Basel 1947, 113–116, hier 115.

- 3 Louis Fürnberg, *Gesammelte Werke*, 6. Bde., Berlin–Weimar 1965–1977, Bd. 2, 263.
- 4 Wulf Kirsten, *Fürnbergs poetisches Werk. Sein Herz, von einem Traum genährt*, in: *Palmbaum - Literarisches Journal aus Thüringen*, 2 (2009), 205–213.
- 5 Vgl. Lotte Fürnberg, *Ohne Utopie kann ich nicht leben*, in: Ulrike Edschmied, *Verletzte Grenzen. Zwei Frauen, zwei Lebensgeschichten*, Frankfurt/Main 1996, 9–101.
- 6 Jan Gerber, »In dieser harten bösen Zeit...«. *Louis Fürnberg und Weimar*, in: *Weimarer Beiträge*, 63(2017)4, 594–601, hier 596.
- 7 Louis Fürnberg, *Briefe*, Berlin–Weimar 1986, Bd. I, 593.
- 8 Ebd., 689.
- 9 Eckart Krumbholz, *Nachhilfestunden bei Louis Fürnberg. Aufzeichnungen eines Lehrlings*, in: *NDL*, 10 (1964), 162–191, hier 171.
- 10 Lotte Fürnberg, *Ohne Utopie kann ich nicht leben*, 77.
- 11 Louis Fürnberg, *Werke*, Berlin 1968, Bd. 4, 158.
- 12 Ursula Wertheim, *Der neue Lynkeus. Nachtrag zu den »Faust-Gesprächen«*, in: *Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie*, Berlin 1970, 201–222, hier 201.
- 13 Jan Gerber, *Ein Prozess in Prag. Das Volk gegen Rudolf Slánský und Genossen*, Göttingen 2016.
- 14 Gerber, »In dieser harten bösen Zeit ...«, 601.
- 15 Zit. nach Wilfried Lehrke, *Die Weimarer Klassikerstätten. 1954–1957*, Jena 2017, 142.
- 16 Vgl. ebd., 184.
- 17 Vgl. ebd., 202.
- 18 Ebd., 187.
- 19 Vgl. Mark Lehmsstedt (Hg.), *Der Fall Hans Mayer. 1956–1963*, Leipzig 2007, 123.
- 20 Lehrke, *Die Weimarer Klassikerstätten*, Jena 2017, 191.
- 21 Ebd., 185.
- 22 Henri Poschmann, *Durch Hölle. Hass und Liebe - Louis Fürnberg 1909–2009*, in: *Sinn und Form*, 5 (2009), 620–627, hier 626.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Vgl. ebd.
- 26 Helmut Holtzhauer, *Weimarer Tagesnotizen*, Hamburg 2017, 107.
- 27 Vgl. Christa Wolf, *Stadt der Engel*, Berlin 2010, 84–86.
- 28 Eduard Goldstücker, *Prozesse. Erfahrungen eines Mitteleuropäers*, München–Hamburg 1989, 294.
- 29 Louis Fürnberg, *Briefe*, Berlin–Weimar 1986, Bd. II, 411.
- 30 Louis Fürnberg, *Ein Buch des Gedenkens zum 50. Geburtstag*, hg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1959, 170 f.
- 31 Fürnberg, *Briefe*, Bd. II, 80 f.
- 32 Louis Fürnberg, *Lebenslied. Ausgewählte Gedichte*, hg. von Gerhard Wolf und Alena Fürnberg, Berlin 2009, 20–22.
- 33 Fürnbergs Freund, der neun Jahre ältere Prager Schriftsteller F. C. Weiskopf, schrieb bereits 1945 (!) einen glänzenden Artikel über *Franz Kafka und die Folgen*, in: ders., *Über Literatur und Sprache*, Berlin 1960, 282–286. – Er geht, bestens informiert, detailliert auf die weltweite »Kafka-Welle« ein, auch auf Begriffe wie »Kafka-Schule« und »Kafkasmus«. Dieses Phänomen, so Weiskopf, gäbe es vor allen in England, Frankreich und in den USA. Kafkas »äußerster Pessimismus« werde dabei als ein Kriterium herausgehoben. Weiskopf setzt einen anderen Akzent und stellt (wie später Fürnberg) Kafkas »böhmisches Erbteil« heraus. »Die Atmosphäre in der »Verwandlung

ist unzweifelhaft die der böhmischen-jüdischen Kleinbürgerwelt, in der er aufgewachsen ist« (ebd., 284). Genau wird auf das literarische und historische Erbe verwiesen. Unter den vielen Beispielen seien hier drei stellvertretend genannt: Weiskopf nennt Kafkas Kontakte zu Jaroslav Hašek, den Autor des *Schweijk*, seine Besuche bei tschechischen Anarchisten und seine Rückbesinnung auf Jan Hus. (Letztere ist auch in Fürnbergs Kafka-Gedicht zu finden.) Sein Fazit fasst F. C. Weiskopf in einen Satz: »Doch nur wenn man diesen Umstand [Kafkas Verwurzelung in der Prager deutschen Literatur] gebührend würdigt; nur wenn man überdies Kafka als Sohn seiner Zeit (der letzten Jahrzehnte des Habsburgerreichs) betrachtet; nur wenn man seine Isolierung durch Schwindsucht, seinen ihm verhassten Beruf und die Zugehörigkeit zu einer Minderheit innerhalb einer nationalen Minderheit eines unter fremder Herrschaft leidenden Volkes berücksichtigt; nur wenn man schließlich die gesellschaftlichen Verhältnisse, unter denen er aufwuchs und lebte, in Rechnung bringt, nur dann wird man Kafka den Platz innerhalb der deutschen Literatur anweisen können, der ihm als Charakterzeichner von außerordentlicher Einprägsamkeit, als Erforscher dunkelster Winkel der menschlichen Seele, als Meister der Sprache rechtens zukommt« (ebd., 286).

- 34 Angelika Winnen, *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR. Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*, Berlin-Würzburg 2006, 28.
- 35 Lotte Fürnberg im Gespräch mit Viera Glosiková im Vorfeld des 80. Geburtstages von Louis Fürnberg, in: *Brücken*, Prag 1988/1989, 24 ff. – Es ist keineswegs selbstverständlich, dass man als DDR-Bürger 1957 die Tagebücher Kafkas lesen konnte.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2020

66. Jahrgang

Anatol Heller Zum Problem des Anfangs bei Edmund Husserl

und Franz Kafka ■ *Dietmar Voss* Am Sternenweiher. Zu Georg

Trakls Dichtung ■ *Demian Berger* Theodor W. Adornos Stefan

George-Rezeption ■ *Sebastian Lübcke* Kritisches und Unabgegoltenes

in Adornos Konzeption der Kulturindustrie ■ *Max Roehl* Tragödie als

Ich-Erzählung. Zu Max Frischs »Homo faber« ■ *Stavros Arabatzis*

Über die verkürzten Medienmodelle der neuen Soziologie

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>Anatol Heller</i> »Eine heikle Aufgabe«. Zum Problem des Anfangs bei Edmund Husserl und Franz Kafka	165
<i>Dietmar Voss</i> Am Sternenweiher. Magischer Glanz und innere Logik von Georg Trakls Dichtung	183
<i>Demian Berger</i> Theodor W. Adornos Stefan-George-Rezeption. Eine dialektische Literaturbetrachtung	212
<i>Sebastian Lübcke</i> »In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt«. Kritisches und Unabgeholtenes in Adornos Konzeption der Kulturindustrie	233
<i>Max Roehl</i> Tragödie als Ich-Erzählung. Inszenierte Notwendigkeit in Max Frischs »Homo faber«	258
<i>Stavros Arabatzis</i> »Sei vernetzt! Mediatisiere! Sei in Relation!«. Über die verkürzten Medienmodelle der neuen Soziologie	276

Diskussion - Rezensionen

<i>Benedikt Wolf</i> »wenn sie dieses buch lesen, bin ich schon lange tot.« Zur Neuauflage von Ronald M. Schernikaus Hauptwerk »LEGENDE«	295
<i>Arne Klawitter</i> Hans-Edwin Friedrich (Hg.): Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert	304
<i>Sebastian Lübcke</i> Christine Magerski, David Roberts (Hg.): Kulturrebellen. Studien zur anarchistischen Moderne	306
<i>Francesco Adriano Clerici</i> Caspar Battagay: Geschichte der Möglichkeit. Utopie, Diaspora und die »jüdische Frage«	312
<i>Holger Dainat, Arin Haideri</i> W. Daniel Wilson: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich	316

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Arabatzis, Stavros, PD Dr. – Universität zu Köln, Institut für Kunst und Kunsttheorie, Gronewaldstr. 2, D-50931 Köln

Berger, Demian, Dr. – Universität Luzern, Seminar für Kulturwissenschaften und Wissenschaftsforschung, Frohburgstr. 3, CH-6002 Luzern

Clerici, Francesco Adriano – Hasenheide 95a, D-10967 Berlin

Dainat, Holger, Prof. Dr. – Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 25, D-33615 Bielefeld

Haideri, Arin – Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 25, D-33615 Bielefeld

Heller, Anatol – Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin

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

Lübcke, Sebastian, Dr. – Wittelsbacherallee 78, D-60385 Frankfurt/Main

Roehl, Max – Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Internationale Literaturen, Wilhelmstr. 50, D-72074 Tübingen

Voss, Dietmar, PD Dr. – Sonnenallee 94, D-12045 Berlin

Wolf, Benedikt, Dr. – Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 25, D-33615 Bielefeld

Redaktionsschluss: 2. März 2020

Weimarer Beiträge 66(2020)2

Anatol Heller

»Eine heikle Aufgabe«

Zum Problem des Anfangs bei Edmund Husserl und Franz Kafka

I.

Als Edmund Husserl im Jahre 1930 eine Einleitung zur englischen Übersetzung seiner *Ideen I* verfasst, schreibt er, er sei »mindestens für sich selbst im Alter zur vollkommenen Gewißheit gekommen, sich einen *wirklichen* Anfänger nennen zu dürfen«. ¹ Ein solcher Satz mag, mehr als dreißig Jahre nach dem philosophischen Durchbruch, kurios wirken. Es handelt sich aber nicht um einen Fall von gekünstelter Tiefstapelei oder falscher Bescheidenheit, sondern um eine Selbstcharakterisierung mit systematischem Anspruch.

Husserls philosophisches Projekt dreht sich insgesamt um die Herausforderung des Anfangs, sowohl als methodische Verpflichtung, »den richtigen Anfang [zu finden]«, ² wie als Erkenntnisziel der Phänomenologie, selbst »dieser Anfang zu sein«. ³ »Richtig anzufangen« bezeichnet Anspruch und Aufgabe, Ideal und Selbstverpflichtung von Husserls Denken und ist in allen Facetten und Phasen seiner Phänomenologie zu finden. Mit gewissem Recht kann man Husserl als den paradigmatischen »Anfänger« der neueren Philosophiegeschichte bezeichnen, so wie er selbst seine Phänomenologie als eine »wissenschaftliche Disziplin des Anfangs« verstand. ⁴

Dabei verschalten sich verschiedene Aspekte und Herausforderungen des Anfangs, die von Husserl nicht immer streng auseinandergehalten werden: Der Anfang erscheint mal als epistemologische Aufgabe, mal als Reflexionsfigur der eigenen Methode, dazu als historische Selbstvergewisserung oder als Problem lebenspraktischer Daseinsgestaltung, vor allem aber als eine *Praxis des Anfangens* und damit als operativer Modus, als Denkmethode sowie als ästhetische Herausforderung und Teil einer phänomenologischen Schreibpraxis. Dieses Wuchern von Formen und Methoden des Anfangs zu kontrollieren und buchstäblich zu einem Ende zu bringen – das gelingt Husserl kaum. Seine Phänomenologie kann damit aber exemplarisch für die epistemologischen Probleme und die formalästhetischen Konsequenzen der ständigen Beschäftigung mit dem Anfang herhalten, die auch immer über die phänomenologischen Fragestellungen im engeren Sinne hinausreichen. Exemplarisch ist er damit in doppeltem Sinne: Er

ist sowohl ein »herausgegriffenes« Beispiel (ein *ex-emplum*), das für viele andere stehen mag, wie auch ein *beispielhafter* Fall im emphatischen Sinne, der in prominenter Weise die Anfangsproblematik verkörpert.⁵

Am Fall Husserl soll dabei aufgezeigt werden, wie das wiederholte Von-vorn-Beginnen unweigerlich in eine bestimmte *Form* des Philosophierens mündet. Dies zu verfolgen erfordert aber weniger eine philosophische als eine *poietologische* Perspektive. Die konstante Beschäftigung mit dem Anfang führt zu besonderen Schreibformen und entwirft ganze Lebensentwürfe. Dem entspricht ein Lektüremodus, der besonderen Wert auf diejenigen »höchst artistische«
Volten und Manöver« legt,⁶ die im Umgang mit Anfangs- und Ursprungsszenarien zu beobachten sind, und der die daraus erwachsenden praxeologischen Bestimmungen und poetologischen Entwürfe als notwendiger Bestandteil dieser Bemühungen versteht.⁷

Es geht also weder darum, die philosophischen Aporien rund um den richtigen Anfang zu lösen, noch darum, ein Theoriemodell des Anfangens zu entwerfen, das in der Literaturwissenschaft aufzunehmen und anzuwenden wäre. Im Fokus stehen soll vielmehr das Zusammenspiel von Epistemologie und Po(i)etologie, das sich über das Anfangsproblem präsentiert und für das sich die »unendliche Aufgabe« von Husserls Phänomenologie,⁸ aufgrund der Ernsthaftigkeit ihres Rückfragens und der daraus resultierenden Denk- und Schreibpraxis, besonders eignet. Um die textuellen Konsequenzen der Anfangsaufgabe herausarbeiten zu können, soll in einem zweiten, sich von Husserl lösenden Schritt auf einen Autor zurückgegangen werden, der in der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits vielfach als ein ständig neu beginnender und nie zum Schluss kommender beschrieben wurde: Franz Kafka.⁹

Kafkas Aufwachszenen, seine Umschrift der Ursprungsmythen und seine scheiternden Versuche, Erzählungen und Romane zu Ende bringen, zeugen sowohl von einem Bewusstsein für die Schwierigkeit des richtigen Anfangens wie vom Risiko, schreibend am ständigen Neubeginn zu verzweifeln. Mit Kafka kann die epistemologische Problemstellung des Anfangs in eine dezidiert literaturwissenschaftliche Untersuchung überführt werden, um damit gleichzeitig die beiden Seiten des Anfangens – die epistemologische und die poetologische – auf ihr kodependentes Verhältnis hin zu befragen. Der Gegenüberstellung von Husserl und Kafka geht es insofern weniger um biographische oder philosophische Verwandtschaften als darum, die Linie, die sich von der philosophischen Problemstellung zu ihrem literarischen Formungsversuch ziehen lässt, konsequent weiterzuverfolgen. Dabei wird sich zeigen, wie Kafka die Herausforderung des Anfangs dadurch radikalisiert, dass er dessen besondere *poietische* Herausforderung in ein Programm überführt, das das Nie-zum-Schluss-Kommen lustvoll affirmiert. So treffen sich

Husserl und Kafka in einer geteilten Schreibpraxis, die immer wieder von vorn beginnt und dabei nie zu einem Ende findet. Kafka führt dieses Problem aber einen Schritt weiter, indem er Texte verfasst, die sowohl nach inhaltlichen wie formalen Gesichtspunkten die eigene Unvollständigkeit spielerisch affirmieren. Er formuliert einen literarischen Lösungsversuch, der die Vorläufigkeit eines jeden Anfangs bejaht, wenn auch zu dem Preis, nie damit zu Ende zu kommen. Dem Transzendentalphilosophen Husserl steht dieser Weg nicht offen. Hat er sein Leben den »Bruchstücken, die hier als anfangende Phänomenologie vorgelegt sind« gewidmet, so verbleibt ihm bis zum Schluss nur die Hoffnung, »daß die Nachkommenden diese Anfänge aufnehmen, stetig weiterführen, aber auch ihre großen Unvollkommenheiten bessern werden. Unvollkommenheiten, die bei wissenschaftlichen Anfängen ja nicht zu vermeiden sind« (Hua V, 161f.). Es bleibt ihm nur die mosaikartige Gewissheit, »das unendlich offene Land der wahren Philosophie, das ›Gelobte Land‹, ausgebreitet vor sich [zu sehen], das er selbst nicht mehr als schon durchkultiviertes erleben wird« (Hua V, 161). Noch mit seinen letzten, uns überlieferten Worten hat Husserl die Hoffnung ausgedrückt, zumindest einen »kleinen Anfang« gewagt zu haben.¹⁰

II.

Im Folgenden sollen also diese beiden Sachverhalte untersucht werden: Zum einen: Welche poetologischen Perspektiven auf das Anfangsproblem schlagen sich in Husserls vielfältigen Fragestellungen und Reflexionsfiguren nieder (III)? Zum anderen: Inwiefern kann Kafkas Form des ständigen Neubeginns als konsequente Fortführung der Husserl'schen Problemstellung verstanden werden (IV)? Zuvor sind aber einige theoretische und terminologische Hinweise angebracht, denn die Rede vom Anfang baut weder auf einen einfachen noch auf einen voraussetzungsfreien Begriff auf.

Dabei gilt es vor allem eine Unterscheidung zu beachten, die in der philosophischen Tradition zwischen »Anfängen« und »Ursprüngen« gezogen wurde: Der Ursprung ist, mit Edward Said gesprochen, »divine, mythical and privileged« und damit dem Anfang entgegenzustellen, den er als »secular, humanely produced, and ceaselessly re-examined« charakterisiert.¹¹ Diese Unterscheidung fußt auf der genealogischen Kritik Nietzsches, für den alle Ursprünge ursprünglich verschmutzt sind: »O pudenda origo!«¹² Den Vorstellungen eines »Wunder-Ursprungs!« stellt Nietzsche eine »Chemie der Begriffe und Empfindungen« entgegen,¹³ die sich, so Michel Foucault im Anschluss an ihn, den »Einzelheiten und Zufällen der Anfänge« widmet und damit und deswegen »im Gegensatz zur

Suche nach dem Ursprung« steht.¹⁴ Der Begriff des Anfangs würde damit eine doppelte Leistung erbringen: Einerseits dient er als Absetzungsmodell vom Konzept des Ursprungs mit all seinen geschichtsphilosophischen, epistemologischen, legitimatorischen wie erzähltheoretischen Problemen.¹⁵ Andererseits ist mit dieser Abgrenzung die Aufgabe einer Genealogie verknüpft, die sich als Kontrastprogramm zu den »Feierlichkeiten des Ursprungs« versteht, die den geschichtlichen Anfang stattdessen als »etwas Niederes« versteht¹⁶ und entsprechend die Geschichte der niederen Empfindungen schreibt: der Passionen, der Strafen, der Ernährung und so weiter.¹⁷

Der Produktivität und Anschlussfähigkeit dieser genealogischen Unternehmungen ungeachtet, bleibt die terminologische Trennung von Anfang und Ursprung (sowie die Ablehnung des einen zugunsten des anderen) eine heuristische Maßnahme. Weder hat sich die Kraft von Ursprungserzählungen damit erledigt, noch ist mit dem Konzept des Anfangs ein klar skizziertes, schrittweise abzuarbeitendes Aufgabenfeld verbunden. Vielmehr hat sich ein neues, recht betriebsames Problemfeld aufgetan, das aber gerade aufgrund seiner Unterbestimmtheit eigene Dynamiken und eigene Dramatiken entwickelt. Der Anfang präsentiert sich im Gegensatz zum Ursprung nicht als alternativlos, er lässt ein Außen explizit zu und erfordert konstante Weiterbearbeitung. Als »creature with its own special life«¹⁸ wiegt sein *prinzipieller* Status nicht so schwer wie der des Ursprungs, doch als *operativer* Modus ist er dafür umso umtriebiger.

Das gilt insbesondere für den Fall, den Said das »intransitive Anfangen« nennt. Steht das Anfangen als transitives Verb (*etwas anfangen*) für den Ausgangspunkt eines geordneten, intentionalen und abschließbaren Prozesses – »beginning with (or for) an anticipated end«¹⁹ –, so dreht sich der intransitive Anfang nur um sich selbst. Er hat »no intention other than simply to be a beginning in the sense of being first« und damit »no object but its own constant clarification.«²⁰ Diese radikalste Ausformung des Anfangs führt unweigerlich in tautologische Denkbewegungen, die Franz Kafka in seinem Tagebuch das »Unglück eines fortwährenden Anfangs« genannt hat: »das Fehlen der Täuschung darüber, daß alles nur ein Anfang und nicht einmal ein Anfang ist.«²¹ Das »intransitive Anfangen« Suids ist damit auf den Punkt gebracht. »Fortwährender Anfang« ist dessen pointiert-paradoxe Formulierung, während die Worte »nur ein Anfang und nicht einmal ein Anfang« die sich nie von sich selbst lösende Bewegung des radikalen Anfangs (daher: *in-transitiv*) vollführen. Eine nachgelassene Notiz Kafkas kann man in eben diesem Sinne als die Umsetzung dieses Versuchs verstehen:

Eine heikle Aufgabe, ein Auf-den-Fußspitzen-gehn über einen brüchigen Balken der als Brücke dient, nichts unter den Füßen haben, mit den Füßen erst den Boden

zusammenscharren auf dem man gehn wird, auf nichts gehn als auf seinem Spiegelbild das man unter sich im Wasser sieht, mit den Füßen die Welt zusammenhalten, die Hände nur oben in der Luft verkrampfen um diese Mühe bestehn zu können.²²

In der Beschreibung dieses buchstäblich bodenlosen Problems wird das Paradox des intransitiven Anfangs in einem Text umgesetzt, der sich gemeinsam mit seinen eigenen Bildern auflöst: über eine Brücke gehen, den Boden zusammenscharren, auf Nichts gehen ... Die »heikle Aufgabe« ist nicht nur nicht zu beenden, sondern kommt gar nicht erst zur Ausgestaltung, weil sich der Boden, beim Versuch ihn zu etablieren, konstant verflüchtigt. In der ständigen Selbstbefragung wird das intransitive Anfangen zu einer Operation, die mit ihrem eigenen Anfang nicht anfangen kann. Entsprechend bleibt die Miniatur syntaktisch unvollständig und erzählerisch unbestimmt: Sogar die Stimme dieser »heiklen Aufgabe« droht zwischen infiniten Verben und impersonalen Pronomen verloren zu gehen.

Husserl beschreibt dieses Problem in identischer Bildsprache an einer Stelle der *Krisis*, wenn er im Hinblick auf das phänomenologische Außerkräftsetzen aller Vorannahmen (*Epoche*) schreibt, die Phänomenologie müsse »zunächst bodenlos anfangen«, um sich »aus eigener Kraft selbst einen Boden zu schaffen« (Hua VI, 185). Das beschreibt genau den »tautological circuit of beginnings about to begin«,²³ der bei Kafka in der Geste nutzlos verkrampfter Hände resultiert. In dieser Bodenlosigkeit des Anfangens riskiert die Phänomenologie sich ständig selbst. Sie entspräche der von Emmanuel Levinas überlieferten Anekdote, laut der Husserl »als Kind ein Taschenmesser zum Geschenk erhalten. Er fand jedoch, daß die Schneide nicht scharf genug sei und schliff sie immer wieder. Nur darauf bedacht, das Messer zu schärfen, bemerkte der Knabe H. nicht, daß die Klinge immer kleiner wurde und schwand«.²⁴

III.

Für Said zeigt sich seit dem 18. Jahrhundert eine Abkehr von Ursprungsnarrativen und stattdessen eine »obsession with beginnings that seems to infect and render exceedingly problematic the location of a beginning«.²⁵ Entsprechend dem Wegfall etablierter Selbstverständlichkeiten ist das Anfangen, so auch Monika Schmitz-Emans, vielleicht deshalb »schwieriger geworden, weil es leichter geworden ist«.²⁶ Solche verspäteten und verkomplizierten Anfänge, von Kleists »allmählicher Verfertigung der Gedanken beim Reden« bis zu Kafkas Protagonisten, die nach dem Aufwachen bereits verhaftet oder verwandelt sind, sind auch der Literaturwissenschaft nicht entgangen.²⁷ Als »epitome of modern

mind in search of absolute beginnings« führt Said aber einen Autor an, der eher selten das literaturwissenschaftliche Interesse auf sich zieht: Edmund Husserl.²⁸ Auf das emphatische Verhältnis zum Anfang, das die Phänomenologie für sich reklamiert, wurde bereits hingewiesen. Versteht sich die Phänomenologie, wie sie Hans Blumenberg charakterisiert, als eine »Philosophie des unbefangenen Anfangs«,²⁹ dann wird – vor dem Hintergrund intransitiver Anfänge – dieser »heikle« Anspruch auf Unbefangenheit aber fragwürdig. Entsprechend des angedeuteten Untersuchungsinteresses sollen Husserls Anfänge im Folgenden daher nicht analytisch durchgearbeitet und insgesamt nicht unter dem Gesichtspunkt philosophischer Lösungsversuche diskutiert werden, sondern in gewisser Weise *symptomatisch*, das heißt von ihren Effekten her gelesen werden.

Dabei erweist sich die Phänomenologie selbst als paradigmatische »Realisierung« des Anfangsproblems. Das soll im Folgenden an vier distinkten Schwerpunkten aufgewiesen werden: a) am *systematischen Verhältnis* der transzendentalen Phänomenologie Husserls zur Herausforderung des Anfangs; b) an der *geschichtsphilosophischen Umdeutung* dieses Problems in der *Krisis*-Schrift; c) am Entwurf einer Praxis des Anfangens als *phänomenologische Lebensform* sowie d) an den *poetologischen Effekten* dieses Unternehmens. So lässt sich aus Husserls Phänomenologie eine Perspektive ableiten, in der die »Disziplin des Anfangs« einen doppeldeutigen Sinn erhält und ein philosophisches Teilgebiet (die Disziplin *des* Anfangens) wie einen Ethos des philosophischen Fragens (die Disziplin *im* Anfangen) bezeichnet. Um die Folgen dieser Selbstdisziplinierung soll es im Folgenden gehen.

a) Die Herausforderung, neu anzufangen, richtig anzufangen und das heißt: wirklich am Anfang anzufangen, durchzieht die Phänomenologie als Problem ihrer Methode wie als Problem ihrer Zielsetzung. Inwiefern der Anfang das systematische Zentrum von Husserls philosophischem Selbstverständnis bildet, soll in aller Kürze angedeutet werden. Husserl setzt sich von bisherigen philosophischen Versuchen mit einigem rhetorischen Aufwand ab, indem er vermerkt, dass ihnen »ein Empfinden für den Ernst des Anfangs« fehle, das heißt »der ursprünglich selbsttätig erworbene und eigentümlich philosophische Boden und somit diejenige Bodenständigkeit oder Wurzelechtheit, die wirkliche Philosophie allein ermöglicht« (Hua V, 161). Die methodische Selbstverpflichtung, diesen »eigentümliche[n] Boden« zu finden, unternimmt die Phänomenologie im Rückgriff auf »originär gebende Anschauungen« (Hua III.1, 51). Das axiomatische »Prinzip aller Prinzipien« der *Ideen I* formuliert dieses Ethos und diese Methode aus, indem es als »Rechtsquelle der Erkenntnis« festlegt, dass »alles, was sich uns in der »Intuition« originär [...] darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt« (Hua III.1, 51). Husserl definiert einen phänomenologi-

schen Blick, bei dessen Beschreibung er nicht nur dreifach auf prototypische Metaphoriken des Anfangs zurückgreift (»Prinzipien«, »originär«, »Quelle«), sondern der als ebendiese »Rechtsquelle« gleichsam juristisch qualifiziert wird. Was sich in solchen Anschauungen zeigt, »kann uns keine erdenkliche Theorie irre machen« (Hua III.1, 51). Als Problem der *Zielsetzung* erweist sich das Thema des Anfangs in besonders prominenter Weise seit der transzendentalen Wende der *Ideen I*, mit der die Phänomenologie als *prima philosophia* auftritt. Die Ausklammerung der Seinssetzungen und die Rückführung alles Erscheinenden auf Akte des Bewusstseins – *Epoché* und transzendente Reduktion –, mit denen sich die Phänomenologie »Einsicht in das Wesen des *Bewusstseins überhaupt*« (Hua III.1, 68) verspricht, war und ist zwar höchst umstritten;³⁰ als Praxis des Anfangens verstanden, muss man sie aber zumindest als konsequente Fortführung von Husserls Projekt verstehen: »Wollen wir zu einem wirklichen Anfang kommen, [...] so dürfen wir nichts haben, als was wir uns selbst ursprünglich erworben haben« (Hua VIII, 39). Es handelt sich, in emphatisch bejahter Nähe zu den *Meditationes* Descartes', um den radikalen Versuch, »ein für allemal mit dem Geschäft der Erkenntnis ganz von vorn und von Grund auf zu beginnen.«³¹ Dessen faktische Durchführbarkeit mag man zwar bezweifeln; er konturiert aber am deutlichsten die schwierige Operation Husserls, zu einem »Experten des Anfangens« zu werden. Husserls Anfänger ist kein Dilettant, sondern Produkt von Übung und Disziplin. Entsprechend erfordert die *Epoché*, mit »der Einsicht, daß alle seine Selbstverständlichkeiten *Vorurteile* sind« (Hua VI, 73), die Kunst eines eingetübten Vergessens. Der Phänomenologe (oder die Phänomenologin³²) hat gelernt, nichts mehr zu wissen.

b) Dieser transzendente Anspruch wird nun mit der in der *Krisis*-Schrift vollzogenen geschichtsphilosophischen Wende entscheidend verkompliziert. Der transzendente Anspruch wird dort in einem historischen Durchgang durch die europäische Philosophiegeschichte erarbeitet, um die philosophische Aufgabe des richtigen Anfangens zu legitimieren. Dies geschieht gegenüber einer titelgebenden *Krisis der europäischen Wissenschaften*, deren Vergehen ausgerechnet im Vergessen ihres Ursprungs besteht. Philosophisch den richtigen Anfang zu finden, bedeutet fortan zur »Urstiftung« der Philosophie im antiken Griechenland zurückzugehen. Was dort entstand, ist kein historisches Faktum, sondern eine Idee, die »als *Entelechie* im Menschtum als solchem wesensmäßig beschlossen ist« (Hua VI, 13). Die historiographische Aufgabe der *Krisis* besteht entsprechend in einer »Rückfrage auf die Urstiftung der Ziele«, die Husserl als eine »echte Selbstbesinnung des Philosophen« bezeichnet (Hua VI, 72f.). Nicht zuletzt geht es dabei darum, »die sedimentierte Begrifflichkeit, die als Selbstverständlichkeit der Boden seiner privaten und unhistorischen Arbeit ist, wieder lebendig

zu machen in seinem verborgenen geschichtlichen Sinn« (Hua VI, 73). Damit umzeichnet Husserl das »Verständnis der *Anfänge*« (Hua VI, 59) als Aufgabe in einem doppelten Sinn: den *Ursprung* der Philosophie als historische Urstiftung und den *Anfang* der Philosophie als aufgegebenes Ziel dieser Stiftung. Wenn Anfang und Ursprung derart verschaltet werden, dann greift einerseits die fein säuberliche Unterscheidung in Nachfolge Nietzsches nicht mehr. Andererseits leistet dieser *historical turn* Husserls aber den ersten Versuch, die eigene Transzendentalphilosophie mit quasi-genealogischen Verfahren zu untersuchen, insofern sie die Reflexion der »sedimentierten Begrifflichkeit« erfordert und damit immer auch die Frage nach den historischen Bedingungen des eigenen Sprechens stellt.

c) Die dem philosophischen Subjekt aufgegebenen Selbstbesinnung verweist so auch auf eine praxeologische Seite des phänomenologischen Projekts am Anfang anzufangen: Mehr als alles andere muss Philosophie für Husserl immer wieder *ingeübt* werden. In seinen Vorlesungen zur *Ersten Philosophie* stellt Husserl diesen Aspekt als dezisionistisches Element in den Mittelpunkt eines philosophischen Lebenslaufs. Am Anfang jedes philosophischen Fragens steht eine »absolute und radikale Lebensentscheidung, in der sein Leben [das »des Philosophen«] zu einem *Leben aus absoluter Berufung* wird« (Hua VIII, 11). Es handelt sich um eine Entscheidung für den Anfang: Das »philosophierende Subjekt« wird »im wahren Sinne Anfänger der Philosophie« dadurch, dass er oder sie »die Erste Philosophie von ihrem Anfange an wirklich, also in absolut standhaltender Wahrheit bzw. in vollkommener Einsicht, gestaltet« (Hua VII, 5). Philosophische Theorie und philosophisches Leben konvergieren. Konsequenterweise spricht Husserl von der »*Lebensform des werdenden Philosophen*« (Hua VIII, 7) als Ausdruck ebendieser philosophischen Aufgabe. Ein derart das philosophische Dasein bestimmendes Verhältnis zum Anfang kann insofern kaum noch als »*Stil des Philosophierens*« bezeichnet werden;³³ es handelt sich vielmehr um die Art und Weise, wie sich die Phänomenologie in der Form ihres Vollzugs selbst realisiert. Nicht umsonst wechselt Husserl in die 1. Person Plural, die kein *pluralis modestiae* ist, sondern sich ganz emphatisch an den Kreis der Eingeweihten im Freiburger Vorlesungssaal richtet: »Wir stehen vor der großen Frage des Anfangs. Wir sind jetzt werdende Philosophen in der absoluten Situation« (Hua VIII, 26). Phänomenologie erscheint selbst als Prozess des Anfängerwerdens.

d) Zuletzt ist mit dieser praxeologischen Wendung eine po(i)etologische Perspektive verknüpft. Enzo Paci weist auf diesen Zusammenhang hin, wenn er in seinem Aufsatz *Husserl sempre di nuovo* das Neubeginnen und Von-vorn-Anfangen als »erstes und fundamentales Charakteristikum der Phänomenologie«

bezeichnet.³⁴ Er bezieht sich dabei auf die Rettung des 40000 Manuskriptseiten umfassenden Nachlasses Husserls ins belgische Leuven, womit für Paci ein doppelter Sachverhalt verbunden ist: Einerseits ist Husserls Nachlass Anregung für zukünftige Phänomenolog/innen, erneut und verstärkt von vorn anzufangen; andererseits spiegeln sich Husserls ständige Versuche des Anfangens in der schier Masse an Manuskripten, Notizen und Aufzeichnungen, die aus diesen hervorgingen. Eine solche Praxis des Philosophierens, die nach Husserls Eigenauskunft darin besteht, dass unaufhörlich »gedacht und gedacht, geschrieben und geschrieben« wird,³⁵ macht ersichtlich, wie die Phänomenologie als eine dezidiert *poietische* Aktivität verstanden werden muss.

Aber auch neben solchen Schreibverfahren zeitigt die Herausforderung des Anfangs textuelle Effekte. Einige sind bereits zur Sprache gekommen: So war etwa mit der Beschreibung der phänomenologischen Lebensform eine besondere Wandlung der Sprechposition verknüpft, die in eine emphatische »Wir«-Rede mündete, während in der Selbstverpflichtung zum Von-vorn-Beginnen auch eine gewisse Metaphernwucht manifest wurde: Von der »Bodenständigkeit oder Wurzelechtheit« (Hua V, 161) als philosophischer Aufgabe bis zur »Ursprungserechtigkeit« und »Uroriginalität« (Hua VI, 16, 243) historischer Selbstvergewisserung, ist Husserl bezüglich des Anfangsproblems um rhetorische Kunstgriffe nicht verlegen. Als vielleicht radikalster poetologischer Effekt des Anfangsproblems erwies sich die historische Rückbesinnung aber wohl an dem Punkt, an dem Husserl eine ständige Reflexion auf die eigenen Begriffe einfordert, um »die sedimentierte Begrifflichkeit, die als Selbstverständlichkeit der Boden seiner privaten und unhistorischen Arbeit ist, wieder lebendig zu machen in seinem verborgenen geschichtlichen Sinn« (Hua VI, 73).

Diese Andeutungen verweisen insgesamt auf das zentrale poetologische Problem, das immer mit dem Anfang verbunden ist und die ureigene Bruchlinie aller phänomenologischen Arbeiten darstellt: eine Sprache zu finden, »die nichts weiter tut, als solchen Gegebenheiten durch bloße Explikation und genau sich anmessende Bedeutungen Ausdruck zu verleihen«; diese wäre dann »ein *absoluter Anfang*, im echten Sinne zur Grundlegung berufen, *principium*« (Hua III.1, 51). Im Anfang zeigt sich eine Kluft zwischen Welt und Sprache, zwischen den »originären Anschauungen« und der »sedimentierter Begrifflichkeit«, die schlichtweg nicht zu schließen ist. Maurice Merleau-Ponty spricht in diesem Sinne von einer »absurden Bemühung« und einer »unerklärliche[n] Schwäche« des Philosophen: »[E]r müßte schweigen, schweigend einswerden und im Sein eine Philosophie wiederfinden, die schon fertig vorliegt.«³⁶ Die textuellen Spuren dieser unmöglichen Aufgabe nachzuvollziehen, darin besteht der literaturwissenschaftliche Reiz der Texte Husserls, wofür die Beschreibung Merleau-Pontys dann nicht

nur als Problemanalyse, sondern auch als Lektüeranleitung dient: »Alles sieht danach aus, als wolle er ein gewisses Schweigen, das er in sich vernimmt, in Worte kleiden.«³⁷

IV.

Spätestens hier sollte deutlich geworden sein, dass die so aufgewiesene Anfangsproblematik kaum philosophische Lösungen bereitstellen kann, dafür aber grundlegende Beobachtungen dazu ermöglicht, wie sich epistemologische Herausforderungen in bestimmte Schreibformen übersetzen. Es eröffnet sich eine poetologische Perspektive auf den Anfang als textuelles Phänomen, das nicht deckungsgleich mit Textanfängen ist. Wenn der Versuch des Anfangens mit besonderen sprachlichen Formen korreliert, dann führt eine derart anzudeutende Poetologie des Anfangens zu so etwas wie »Anfangstexten«, welche sich über ihre Textanfänge hinaus kontinuierlich mit dem eigenen Anfangen beschäftigen. Als Gewährsmann dessen soll Franz Kafka dienen, dessen lustvolles Spiel mit dem Unvollständigen und Unvollendeten in seiner berühmtesten Form im »System des Teilbaus«³⁸ der Erzählung *Beim Bau der Chinesischen Mauer* Ausdruck fand. Texte wie diese stehen emblematisch für eine »Apologie des Unfertigen«, die Kafka vor allem in kürzeren Erzählungen und nachgelassenen Aufzeichnungen erprobt hat – wohl auch in Reaktion auf die wiederholt scheiternden Versuche, seine Romane zu einem zufriedenstellenden Ende zu bringen. Was er im Tagebuch noch als eine »heikle Aufgabe« beschrieben hat, in der das schattenhafte Subjekt schrittweise den Boden unter den Füßen verliert, bis sich die Aufgabe selbst (und mit ihr die Erzählung) verflüchtigt, wird dort mit einer performativen Umsetzung unabschließbarer Anfänge konterkariert, in der sich die unvollständigen, immer wieder von vorn anfangenden Texte derart an Phänomenen der Unfertigkeit erfreuen, dass »die Unvollendbarkeit vom Stigma des Scheiterns gereinigt« wird.³⁹ Ein Beispiel, das auch an die architektonische Thematik seiner *Chinesischen Mauer* anschließt, ist die aus dem Nachlass überlieferte Miniatur *Das Stadtwappen*, die mit den beachtlichen Worten »Anfangs war beim babylonischen Turmbau alles in leidlicher Ordnung beginnt.«⁴⁰ In Kafkas Version wird der im biblischen Original nie vollendete Turm gar nicht erst angefangen, sondern der Baubeginn dauerhaft verschoben. Die Stadt Babel kümmert sich stattdessen um die Unterbringung der Dolmetscher, die es im mythischen Babel der Sache nach nicht geben dürfte. Der Mythos über den Ursprung der Sprachverwirrung ist also bei Kafka im Ursprung schon verwirrt und die Stadt Babel derart zerstritten, dass sie sich noch vor dem Anfang des

Anfangs nur noch nach dem Ende sehnt: eine himmlische Faust, die die Stadt kurzerhand zerschlägt und daher das Wappen der Stadt ziert. Als Aufruf »lilmer also an der Unvollendung [zul bauen],⁴¹ unternimmt Kafkas Babel-Umschrift den Versuch, die Unabschließbarkeit des Turmbaus durch eine Verzögerungstaktik anzugehen, »die ›anfangs‹ bereits (an)statt eines Anfangs statthat.«⁴²

Nimmt man das als ästhetisches Prinzip ernst, dann ist eine wichtige Grenze tradierter poetologischer Regeln des Anfangens unterschritten. Dass nach der aristotelischen *Poetik* ein Anfang das ist, »was selbst nicht aus innerer Notwendigkeit auf etwas Anderes folgt, nach dem aber naturgemäß etwas Anderes ist oder entsteht«,⁴³ gilt (noch) nicht: Auf den Anfang Kafkas folgt nicht notwendigerweise etwas anderes als ein weiterer Anfang – wenn überhaupt. Statt eines Ganzen aus »Anfang, Mitte und Ende«,⁴⁴ lautet die Struktur der Anfangstexte Kafkas: Anfang, Anfang, Anfang ..., Abbruch.

Das vielleicht beste Beispiel, in dem sich dieses Spiel mit den Anfängen in einer ständig von vorn anfangenden Schreibpraxis widerspiegelt, ist der frühe Text *Der kleine Ruinenbewohner* aus Kafkas Tagebüchern. Es handelt sich um einen paradigmatischen Anfängertext: Er unternimmt den Versuch, in der Reflexion auf die eigenen Erinnerungen, den Grund und eigentlichen Anfang der als schädlich empfundenen Erziehung zu finden und ist dabei selbst das Resultat des Immer-wieder-von-vorn-Anfangens. Ganze sechs Anläufe nimmt Kafka, um ausufernde und selbstbezügliche Vorwürfe und Schuldzuweisungen auszusprechen, bis er es schlussendlich aufgibt. So folgt über mehrere Tagebuchseiten Neubeginn auf Neubeginn ohne Aussicht auf Abschluss. Die Suche nach dem Anfang findet damit in einem immer wieder neubeginnenden Text statt, in dem Inhalt und Form, Auftrag und Ausführung aufeinander verweisen und auseinander hervorgehen.

Drei distinkte Teile strukturieren die ›Erzählung‹ (die diese Bezeichnung kaum verdient). Sie beginnt mit der Szene einer Reflexion: »Wenn ich es bedenke, so muß ich sagen, daß mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat« (T, 17). Daran schließt sich eine Liste der Angeklagten: »meine Eltern, einige Verwandte, einige Lehrer, eine ganz bestimmte Köchin, einige Mädchen aus Tanzstunden« (T, 18f). Diese Aufzählungen nehmen in den späteren Anlaufversuchen inflationäre Züge an: »langsam gehende Passanten« (T, 18), »einige Damen im Stadtpark denen man es gar nicht ansehen würde« (T, 20) bis zu »andere, an die ich mich gerade nicht erinnern kann und solche, an die ich mich niemals mehr erinnern werde« (T, 19). Wie es an einer Stelle heißt: »kurz dieser Vorwurf windet sich wie ein Dolch durch die Gesellschaft und keiner, ich wiederhole, leider keiner ist dessen sicher, daß die Dolchspitze nicht einmal plötzlich vorn, hinten oder seitwärts erscheint« (T, 18).⁴⁵ Als Gegenmodell zu

diesem ruinierten Lebenslauf findet sich zuletzt die Fantasie einer alternativen Existenz als titelgebender »kleiner| Ruinenbewohner [...], abgebrannt von der Sonne, die da zwischen den Trümmern von allen Seiten auf den lauen Epheu mir geschienen hätte« (T, 17).

Die Textfragmente zum *Kleinen Ruinenbewohner* handeln also von Anfängen, sie sind Reflexionen über den Anfang, wie auch selbst Zeugnisse der Praxis des Anfangens. Sie sind das aber auf eine Art und Weise, die die genealogische Unternehmung mit der Praxis des »intransitiven Anfangens« verkettet und damit die Unmöglichkeit, zu einem Ende zu kommen, mit in den Vorwurf einbaut. Die lineare Logik des Versuchs wird durch verschiedene nicht-lineare Alternativlogiken unterwandert, etwa durch die Zahl der Angeklagten, die in einer Weise zunimmt, die den Erzähler explizit die Unmöglichkeit des Unternehmens eingestehen lässt: »Nun könnte man meinen, schon durch diese große Anzahl verliere ein Vorwurf an Festigkeit« (T, 20). Das gilt nun in besonderer Weise für einen Vorwurf, der sich an vergangene Personen richtet, fügt der Erzähler an und bedient sich derselben Bildsprache der eingangs eingeführten »heiklen Aufgabe: »Diese Personen mögen mit einer vergessenen Energie in der Erinnerung festgehalten werden, einen Fußboden werden sie kaum mehr unter sich haben und selbst ihre Beine werden schon Rauch sein« (T, 21). Dazu kommt die zyklische Logik eines Vorwurfs, der die »Widerreden mit in meinen Vorwurf« (T, 18) einbezieht. Zuletzt erweist sich der Vorwurf selbst als Resultat ebenjener schädlichen Erziehung, an die er sich richtet. Wenn das eigene Leben mit der Anklage derart verwachsen ist, dann wird allerdings auch der Vorwurf unmöglich: »Weder das Dasein von vergangenen Fehlern in der Erziehung ist zu beweisen wie erst die Urheberschaft. Und nun zeige man den Vorwurf, der sich in solcher Lage nicht in einen Seufzer verwandelte« (T, 22).

Der Versuch einer geordnet-linearen Eruierung des Vorwurfs (als »transitiver Anfang«) wird von Anfang an untergraben – durch Textlogiken wie Eskalation, Wiederholung, Zirkelschluss und Paradoxie sowie durch formale Elemente wie Unterbrechung, Digression, endlose Auflistungen oder den Alternativentwürfen des »kleinen Ruinenbewohners«. Der Text über den Anfang kommt zu keinem Schluss, denn er kann zu keinem Schluss kommen, und verliert sich, auf der Suche nach dem Ursprung, in der Vielzahl der Ansatzpunkte.

Damit ist zwar die Stringenz des Versuchs kompromittiert, aber nicht die Notwendigkeit, trotzdem und erneut anzufangen. Das führt eine eindrucksvolle Passage vor, in der sich der Erzähler dadurch abzulenken versucht, dass er aus dem Fenster schaut, wobei er wieder auf die Vorwürfe zurückgeworfen wird:

Wer leugnet es, daß dort in ihren Booten die Angler sitzen, wie Schüler, die man aus der Schule auf den Fluß getragen hat; gut, ihr Stillehalten ist oft unverständlich wie jenes der Fliegen auf der Fensterscheiben. Und über die Brücke fahren natürlich die Elektrischen wie immer mit vergrößertem Windesrauschen und läuten wie verdorbene Uhren, kein Zweifel, daß der Polizeimann schwarz von unten bis hinauf mit dem gelben Licht der Medaille auf der Brust an nichts anderes als an die Hölle erinnert und nun mit Gedanken ähnlich den meinen einen Angler betrachtet, der sich plötzlich, weint er hat er eine Erscheinung oder zuckt der Kork, zum Bootsrand bückt. Das alles ist richtig aber zu seiner Zeit jetzt sind nur die Vorwürfe richtig. (T, 26)

Diese zentrale Passage des fünften Versuchs übt sich in der Kunst literarischer Deskription, deren handwerkliches Geschick mit all ihren Vergleichen, Bildbrüchen, Parenthesen und der Dynamik Kafka'scher (Nicht-)Interpunktion nur aufgerufen wird, um sich am Ende im Nichts zu verlaufen: ein Arrangement von Blicken, zuerst des Erzählers durch das Fenster auf die Angler, dann auf den Polizisten, welcher selbst wiederum auf den Angler blickt, dessen »Erscheinung« im Moment seiner Thematisierung aber zurückgenommen wird. Der literarische Blick, der sich in dieser retardierenden Passage selbst thematisiert, bleibt der Kraft der Vorwürfe unterlegen, wenn diese, trotz des Ablenkungsversuchs des Erzählers, am Ende doch hereinbrechen. Die Kunst der Beschreibung wird nur aufgerufen, um sie inszenatorisch der Selbstbesinnung wieder unterzuordnen: »Das alles ist richtig aber zu seiner Zeit jetzt sind nur die Vorwürfe richtig«.

Im Zentrum der Miniatur verbleibt damit die uneindeutige »Kraft mit der die Vorwürfe aus mir herauswollen« (T, 25), die zwar die Lebenskraft der Erzählinstanz bestimmt, aber sowohl die Abschließbarkeit des Vorhabens als auch deren literarische Umsetzung verhindert. Gerade dadurch ist sie aber nun der konsequenteste Ausdruck dieses erfolglosen Versuchs. Mit der sich selbst verhindernden Befragung der Anfänge geht paradoxerweise die erfolgreiche Beschreibung dieses Unterfangens als »intransitiver Anfang« einher. Das ist keine Antwort auf das Problem Husserls, der bis zum Schluss an der Abschließbarkeit seiner Anfänge festhielt. Es ist aber die konsequente poetologische Umsetzung der sich bei beiden aufweisenden Problematik. Indem der Text Kafkas die Unmöglichkeit des Versuchs in der Form des Immer-wieder-neu-Anfangens reflektiert, wird er der Notwendigkeit, es dennoch tun zu müssen, gerecht. Paradox ausgedrückt kann man also sagen: Indem Kafka die Aufgabe als eine unmögliche ernst nimmt, bringt er sie im Nicht-zum-Schluss-Kommen auf eine spezifische Art zu Ende.

V.

Nimmt man das Problem des ›intransitiven Anfangs‹ ernst, dann ist die Bedingung jedes wirklich radikalen Neubeginns seine unweigerliche Unabschließbarkeit. Wirklich bei null anzufangen, vor alles Vorwissen zu gelangen, alle Vorannahmen auszuklammern, eine eigene, neu beginnende Sprache zu finden, all das sind Herausforderungen des Anfangs, die in Tautologien und Aporien führen und denen auch mit Reflexionen und Meta-Reflexionen nicht abgeholfen werden kann. Literarische Texte mögen den Vorteil haben, die Systematik und die Stringenz derartiger Versuche zumindest probeweise suspendieren zu können, deren rhetorische und sprachliche Verfahrensweisen transparent zu machen, um damit selbst zur Beobachtungsinstanz epistemischer Problemlagen zu werden. So wurde ein Text wie der *Ruinenbewohner* zwar wie so viele Texte Kafkas abgebrochen; er entwickelt aber durch die Ernsthaftigkeit, mit der das ständige Von-vorn-Beginnen inhaltlich wie formal umgesetzt wird, eine beachtenswerte Kraft, die auf das exemplarisch an Husserl verhandelte Problem ein neues Licht wirft. Als radikale und dennoch humorvolle literarische Umsetzung ständig neu beginnender Anfangsbesinnungen stellt *Der kleine Ruinenbewohner* wohl den konsequentesten Schluss des Versuchs dar, immer von vorn mit dem Anfang anzufangen.

Vielleicht kann man in Kafkas Fragment entsprechend das Metonym des Husserl'schen Großprojekts erkennen, dessen ›unendliche Aufgabe‹ am Ende ebenfalls ein einziges, großes Fragment hinterließ. Dass das ›gelobte Land‹ der Phänomenologie, das Husserl noch aus der Ferne zu erblicken vermeinte, jemals so ›durchkultiviert‹ wird, wie er sich das erhoffte, darf bezweifelt werden. Eine Relektüre Husserls bietet sich aber gerade vor diesem Hintergrund an: Seine Versuche, wiederholt und insistierend neu anzufangen, lassen nicht nur erkennen, wie eine philosophische Aufgabe zur bestimmenden Lebensform wird. Sie lassen auch denjenigen Momenten nachspüren, in denen sich ein epistemologisches Problem in poetologische Verfahren übersetzt, kurzum, in denen sich ein Denken in einem Schreiben verkörpert. Diesen *schreibenden* Husserl gilt es wiederzuentdecken. Das aber heißt wiederum so viel wie: ihn *lesen*.

Anmerkungen

- 1 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, hg. von Marly Biemel, in: ders., *Husserliana. Gesammelte Werke*, hg. von Herman Leo van Breda, Den Haag 1971, Bd. V, 161. Husserl-Zitate werden im Folgenden nach der Erstzitation jeweils mit der Sigle Hua sowie der jeweiligen Bandnummer und Seitenzahl der *Husserliana* nachgewiesen.
- 2 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hg. von Karl Schuhmann, in: ders., *Husserliana*, Den Haag 1977, Bd. III.1, 135.
- 3 Edmund Husserl, *Erste Philosophie (1923/4). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion*, hg. von Rudolf Boehm, in: ders., *Husserliana*, Den Haag 1959, Bd. VIII, 327.
- 4 Edmund Husserl, *Erste Philosophie (1923/4). Erster Teil: Kritische Ideengeschichte*, hg. von Rudolf Boehm, in: ders., *Husserliana*, Den Haag 1956, Bd. VII, 5. Zwei grundlegende Aufsätze zu Husserls Verhältnis zum Anfang(en) sind vergleichsweise früh entstanden. Zum einen Ludwig Landgrebe, *Das Problem des Anfangs der Philosophie in der Phänomenologie Husserls*, in: ders., *Faktizität und Individuation*, Hamburg 1982, 21–37. Daneben hat Enzo Paci das Problem des ›Von-vorn-Beginnens‹ im Hinblick auf die ›unendliche‹ Phänomenologie und das Problem der lebensweltlichen Ermüdung untersucht: Enzo Paci, *Husserl sempre di nuovo*, in: Antonio Banfi, ders. (Hg.), *Omaggio a Husserl*, Mailand 1960, 9–25.
- 5 Vgl. zur »ausschließenden Einschließung« des Beispiels Giorgio Agamben, *Homo sacer. Der souveräne Mensch und das nackte Leben*, übers. von Hubert Thüring, Frankfurt/Main 2002, 31 ff.
- 6 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt/Main 2012, 396. Koschorke schreibt dort, der ursprüngliche Plan seiner Erzähltheorie habe darin bestanden, »eine spezifische Komplikation von kulturellen und epistemischen Anfängserzählungen herauszuarbeiten«.
- 7 An der Phänomenologie wurden entsprechende Lektüreveruche erst in allerjüngsten Publikationen unternommen. Diese widersprechen dem Vorurteil (u.a. Gadamer), Husserls Rückkehr ›zu den Sachen selbst‹ sei gleichbedeutend mit einer Sprachvergessenheit. Stattdessen können Poetik, Form und Schreibpraxis der Phänomenologie als Teil ihres philosophischen Verfahrens aufgewiesen werden; vgl. Philippe P. Haensler, *Husserls Sadismus (Nachwort)*, in: Emanuel Levinas, *Husserls Theorie der Anschauung*, übers. von Sebastian Fanzun und Philippe P. Haensler, Wien-Berlin 2019, 233–240; Philippe P. Haensler, Kristina Mendicino, Rochelle Tobias (Hg.), *Phenomenology to the Letter. Husserl and Literature*, Berlin 2020 [im Erscheinen]; sowie das ebenfalls 2020 erscheinende *Journal Phänomenologie*, 53 (2020), *Schwerpunkt Poesie*, hg. von Jörg Sternagel und Selin Gerlek.
- 8 Als eine solche unendliche Aufgabe bezeichnet Husserl seine Phänomenologie vor allem in seinem Spätwerk – etwa in der *Krisis*: »Die Philosophie als unendliche Aufgabe wäre damit zu ihrem apodiktischen Anfang gekommen, zu ihrem Horizont apodiktischer Fortführung« (Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hg. von Walter Biemel, in: ders.: *Husserliana*, Den Haag 1976, Bd. VI, 73 f.).
- 9 Vgl. etwa Inka Mülder-Bach, *Am Anfang war... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne*,

- in: dies., Eckhard Schumacher (Hg.), *Am Anfang war... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008, 107–129, hier 125ff.; Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Zürich–Berlin 2014, 99ff.; Gerhard Neumann, *Verfehlte Anfänge und offenes Ende. Franz Kafkas poetische Anthropologie*, München 2011, hier bes. 51ff.; ders., *Der Zauber des Anfangs und das ›Zögern vor der Geburt‹. Kafkas Poetologie des ›riskantesten Augenblicks‹*, in: ders., *Kafka-Lektüren*, Berlin 2013, 422–443.
- 10 So überliefert durch Husserls Krankenschwester: Adelgundis Jägerschmid. *Die letzten Jahre Edmund Husserls (1936–1938)*, in: Wolfgang Seibel (Hg.), *Stimmen zur Zeit*, Freiburg 1981, 129–138, hier 134. Die *Husserl-Chronik* überliefert andere letzte Worte Husserls an seine Ehefrau Malvine, die nicht weniger vielversprechend sind: »Ich habe etwas ganz Wunderbares gesehen. Nein, ich kann es Dir nicht sagen. Nein!« (Karl Schuhmann, *Husserl-Chronik. Denk- und Lebensweg Edmund Husserls*, in: *Husserliana Dokumente*, hg. von Samuel Ijsseling, Den Haag 1977, Bd. I, 489).
 - 11 Edward W. Said, *Beginnings. Intention & Method*, London 1985, xix.
 - 12 Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1988, Bd. 3, 9–332, hier 90.
 - 13 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 2, 23.
 - 14 Michel Foucault, *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, übers. von Michael Bischoff, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. 2: 1970–1975, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/Main 2002, 166–191, hier 166f.
 - 15 Vgl. Albrecht Koschorke, *Zur Logik kultureller Gründungserzählungen*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 1(2007)2, 5–12. Die Kritik an Ursprungsnarrativen durchzieht entsprechend die Philosophiegeschichte des 20. Jahrhunderts. Sie reicht von Adornos Verständnis des Ursprungs als »seinerseits ideologisches Prinzip« (Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 2003, Bd. 6, 158) bis zu Derridas Dekonstruktion, die sich für die »ursprüngliche Komplikation des Ursprungs« interessiert (Jacques Derrida, *Das Problem der Genese in Husserls Philosophie*, Zürich–Berlin 2013, 9).
 - 16 Foucault, *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, 169.
 - 17 Nietzsche bezeichnet diese Aufgabe als »Etwas für Arbeitsame« (Friedrich Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, 343–652, hier 378ff.).
 - 18 Said, *Beginnings*, 18.
 - 19 Ebd., 72.
 - 20 Ebd., 5, 73.
 - 21 Franz Kafka, *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, in: ders., *Werkausgabe. Schriften - Tagebücher - Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Gerhard Neumann u. a., Frankfurt/Main 1990, 863; im Folgenden zitiert mit der Sigle T.
 - 22 Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Textband*, hg. von Jost Schillemeit u. a., in: *Kritische Kafka-Ausgabe*, Frankfurt/Main 2002, 312.
 - 23 Said, *Beginnings*, 76f.
 - 24 Hier zit. nach: Karl Schuhmann, *Husserl-Chronik*, 2. Ich danke Philippe P. Haensler für diesen Hinweis.
 - 25 Said, *Beginnings*, 76. Zur Historizität des Anfangsproblems hat die von 2006 bis 2012 operierende DFG-Forschergruppe »Anfänge (in) der Moderne« der LMU München in mehreren Publikationen die Bandbreite des Phänomens erarbeitet, vgl. u. a. erneut

- Mülder-Bach, Schumacher (Hg.), *Am Anfang war...* sowie Michael Ott, Tobias Döring (Hg.), *Urworte. Zur Geschichte und Funktion erstbegründender Begriffe*, München 2012.
- 26 Monika Schmitz-Emans, *Zur Einleitung. Wie anfangen?*, in: Kurt Röttgers, dies. (Hg.), *Anfänge und Übergänge*, Essen 2003, 7–16, hier 12.
- 27 Vgl. Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München 1982, Bd. 3, 319–324. Über Kleists Text als Aushandlung von Anfang und Kontingenz, vgl. Monika Schmitz-Emans, *Etüden über das Anfangen*, in: Röttgers, Schmitz-Emans (Hg.), *Anfänge und Übergänge*, 203–226, hier 215 ff. Zum erzähltheoretischen »Problem der zwei Anfänge«, nach denen sich »der »äußere« Anfang, der erzähltechnisch immer als Schwelle erscheint, in einem »inneren« Anfang, der sich als absoluter ursprungslogischer Nullpunkt behauptet«, verdoppelt, vgl. Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*, hier 396 ff.; für eine komparatistische Studie vgl. Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen. Zur Poetik des Anfangens um 1900*, Freiburg 2014; einen literatur- und kulturgeschichtlichen Querschnitt unternimmt der Sammelband Aneta Jachimowicz, Alina Kuzborska (Hg.), *Anfang. Literatur- und kulturwissenschaftliche Implikationen des Anfangs*, Würzburg 2018.
- 28 Said, *Beginnings*, 48.
- 29 Hans Blumenberg, *Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie*, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, 7–57, hier 16.
- 30 Vgl. zu den ablehnenden Reaktionen von Husserls eigenen Schüler/innen Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Den Haag u. a. 1982, 107, 168.
- 31 Blumenberg, *Lebenswelt und Technisierung*, 21.
- 32 Husserl bedient sich an allen Stellen, an denen von »dem« oder »einem« Philosophen bzw. Anfänger gesprochen wird, eines grammatischen Maskulinums, das so generisch nicht ist. Husserls Assistentin Edith Stein wurde etwa mehrfach die Möglichkeit zur Habilitation verweigert.
- 33 Elisabeth Ströker, *Einleitung*, in: Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, hg. von Elisabeth Ströker, Hamburg 2012, xv–xxviii, hier xxvii.
- 34 »Ora si può dire che proprio il fatto che alla fine si deve ricominciare daccapo ci rivela un primo e fondamentale carattere della fenomenologia. La fenomenologia non è »chiusa« e deve essere »sempre di nuovo: ripresa« (Paci, *Husserl sempre di nuovo*, 9).
- 35 Zit. nach: Schuhmann, *Husserl-Chronik*, 356.
- 36 Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 2004, 166.
- 37 Ebd.
- 38 Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Textband*, hg. von Jost Schillemeit u. a., in: *Kritische Kafka-Ausgabe*, Frankfurt/Main 2002, 337.
- 39 Joseph Vogl, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Berlin 2010, 256.
- 40 Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, 318.
- 41 Joseph Vogl, *Kafkas Babel*, in: *Poetica*, 26(1994)3–4, 374–384, hier 384.
- 42 Bettine Menke, *...beim babylonischen Turmbau*, in: Hansjörg Bay, Christof Hamann (Hg.), *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg 2006, 89–114, hier 95.
- 43 Aristoteles, *Poetik*, übers. von Arbogast Schmitt, in: ders., *Werke in deutscher Übersetzung*, hg. von Ernst Grumach und Hellmut Flashar, Berlin 2008, Bd. 5, 1450b.

44 Ebd.

45 Der zweite Teil dieses Satzes (nach »durch die Gesellschaft«) wurde im Tagebuch gestrichen; vgl. Franz Kafka, *Tagebücher. Apparatband*, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, in: *Kritische Kafka-Ausgabe*, Frankfurt/Main 1990, 160.

Dietmar Voss

Am Sternenweiher

Magischer Glanz und innere Logik von Georg Trakls Dichtung

»Magie« moderner Dichtung und das Nachleben »mythischer Lebenswelten«

Die Zeitspanne, während der Georg Trakl lebte und dichtete (also das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert), war, eingebettet in die Hochphase des europäischen Kolonialismus und des bürgerlichen Heroenkultes, geprägt durch eine Hochkonjunktur des Magischen, Mythischen, Okkulten, wie entsprechende mentalitätsgeschichtliche Studien eindrucksvoll belegen.¹ Diese sind indes nicht immer dagegen gefeit, projektive Klischees der damaligen Ethnologie (Morgan, Frazer, Mauss u. a.) als genuine historische Realität des Magischen auszugeben. Nicht selten unterschiebt man den magischen Zeichenpraktiken naturreligiöser Gentilgesellschaften Kategorien moderner Subjektivität: den Willen zur »Macht« (mit »Magie« angeblich substanziell »verwandt«), zur technischen Naturbeherrschung, zur »Macht über andere Menschen«.² Im archaischen Schamanen, so mag es scheinen, schlummern schon die dämonischen Wissenschaftler/Hypnotiseure à la Prof. Spalanzani, Dr. Mabuse, Dr. Caligari, die in romantischen Erzählungen und expressionistischen Filmen Karriere machten. Gegen solch tendenziöse Privilegierung des *Machts-* gegenüber dem *Kommunions-*aspekt der Magie, welche auch noch Freud ausdrücklich teilte,³ hatte Ernst Cassirer Einspruch erhoben: »Weder der bloße Wunsch, die Natur zu erkennen, noch der Wunsch, sie zu besitzen und zu beherrschen, kann die Magie erklären. [...] Doch alle Magie ist in ihrem Ursprung und in ihrer Bedeutung »sympathetisch; denn der Mensch würde gar nicht versuchen, in magische Berührung mit der Natur zu kommen, wenn er nicht überzeugt wäre, daß es ein gemeinsames, alle Dinge umschließendes Band gibt – daß die Trennung zwischen ihm und der Natur, zwischen den verschieden gearteten Naturdingen eine künstliche, keine wirkliche ist«, dass es eine anonyme energetische Qualität gibt (ob *mana* der Polynesier, *orenda* der Irokesen, *wakan* der Sioux usw.), die »den Dingen jene Spannung verleiht, von der sie zusammengehalten werden.«⁴

Das wurde grundlegend für Cassirers Begriff einer *mythischen Lebenswelt*, verstanden als eine nicht weiter hintergehbare Grundstruktur menschlicher Welterfassung. Folgende Elemente zeichnen sie aus: Sie markiert die *Schwelle* des Kulturprozesses, der »dazu bestimmt ist, »Ich« und »Welt« gegeneinander

abzugrenzen«;⁵ ein Primat des sympathetischen Energie-Zusammenhangs der Dinge, einer fundamentalen *Society of Life*, gegenüber den durchaus bewussten Grenzen zwischen ihnen, die aber »flüchtig und fließend« sind;⁶ das Gesetz der *Metamorphose*, wonach »sich jedes Ding in jedes andere Ding verwandeln« kann; die Kontinuität des Lebendigen in Raum und Zeit, ein Ganzes, das, da es keinen naturnotwendigen Tod gibt, einen »leidenschaftlichen Protest gegen den Tod« impliziert.⁷ Schließlich ist die mythische eine *pansemiotische* Welt: ein lebendiges, beseeltes Ganzes, worin »alles mit allem kommuniziert«, Ding, Bedeutung, Zeichen »konkreszieren«,⁸ worin der Mensch ausdrücklich »keine Vorrangstellung« besitzt, »in keiner Hinsicht höher« steht, allen Einzelwesen »die gleiche religiöse Würde« zukommt.⁹

Statt magische Rituale aus einem subjektiven Unterwerfungsprinzip oder narzisstischen Allmachtsgefühl abzuleiten, begreift Lévi-Strauss sie im Sinne der Eingeborenenlogik als Zeichenpraktiken, die eingreifen, um Störungen jener universalen Kommunikation zu beheben. Das betrifft nicht nur Krankheiten, Unfruchtbarkeit, Tod;¹⁰ jede »praktische Aktion« menschlicher Naturaneignung (Jagen, Pflügen, Schlachten) gilt als schuldhaft-unheimliche »Einnischung in die physische Welt« mit »zentrifugalen« Gefährdungseffekten, was nach Kompensation verlangt – etwa nach einem Besänftigungsritual, das die Naturmächte dazu verführt, »eine Beziehung herzustellen«.¹¹ Darauf zielt auch die mythische Erfindung von tellurischen *Arbeitsgeistern* (Daktylen, Kentauren, Zwergen etc.): ein Akt projektiver Entlastung von Schuld durch »Naturalisierung menschlichen Tuns«.¹² Dies beharrliche Streben nach Balance, Gleichgewicht, Dialog zwischen Natur und Kultur, Lebenden und Toten, zwischen sozialen Gruppen, Mann und Frau, erscheint als genuiner Sinn der (narrativen) Zeichen des Mythos und magischer Zeichenpraxis in naturreligiösen Gentilgesellschaften.

Inmitten einer versachlichten, entmythologisierten Welt der Moderne, die mit entfesselter Kapitalwirtschaft, Verwertungskalkülen, Marketingstrategien »Sprache« zum reinen, zweckrationalen Instrument degradiert, entwickelte die Dichtung der historischen Avantgarden, autonom geworden, eigensinnigen »Widerspruchsgeist« (Adorno). Der »Geist der Kunst« – wesentlich »Geist der Sache selbst«, der »Konfiguration von Erscheinendem« – ist zugleich »Widerspruch zur empirischen Realität«,¹³ was bezogen auf die Sprache bedeutet: Widerspruchsgeist zu dem, was im Sprechen gewöhnlich erscheint – ein determinierendes System von Zeichen, deren Form und Bedeutung Effekte von syntagmatischen und paradigmatischen Verknüpfungs-Strukturen sind. Auf der Grundlage einer eigens konstruierten Leere, die als artifizielles Vakuum das gesellschaftliche Gewoge kommunikativer Diskurse abhält,¹⁴ macht die Dichtung aus dem Wort »ein kristallines Schmuckstück« (Baudelaire), lässt sie die Worte eines Gedichts »im gegenseitigen Widerschein« aufleuchten, »wie ein virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine« (so Mallarmé in *Crise de vers*).¹⁵ Poetische Kristalli-

sationen suchte Paul Ricœur mit dem Begriff des Wort-Ikons zu fassen.¹⁶ Als »in sich abgeschlossenes Objekt«, als eine Art Matrix »zur Konstruktion von Bildern«¹⁷ trägt das Wort-Ikon deutlich *magische* Charaktere: Sein »ikonischer« Sinn haftet unablässig an der sinnlichen Materialität des Wortes, ist weder vollständig zu paraphrasieren noch in begriffliche Allgemeinheit aufzulösen. Eingelagert in Klangfarbe, Schriftbild, Aroma des Wortes, blitzt seine Bedeutung »am Schnittpunkt mehrerer semantischer Felder« auf; das Wort-Ikon stellt »das *ekstatische* Moment der Sprache« dar;¹⁸ es leuchtet, da aufgeladen mit libidinöser Triebenergie. Bereits Hugo Friedrich sprach im Blick auf Poe und Baudelaire davon, dass der Dichter »zum Klangmagier« werde und sein Tun zur »Hingabe an magische Sprachkräfte«.¹⁹

Solch eine überraschende *Magie von Worten* hat mit den Zauberformeln der alten Schamanen nichts zu tun. Moderner Poesie geht es allein – nach einer produktiven Unterscheidung von Stockhammer – um die »immanente Magie der Sprache«, nicht um eine nach oder »von Außen wirkende Magie«, deren Ausschaltung gerade zur »Bedingung« der ersteren wird.²⁰ Kunstreligiöse Rituale, wie sie etwa seit 1907 Stefan George mit pseudosakraler Aura, prophetischen Beschwörungen veranstaltete, verraten gerade den Geist der Kunst, der »aus der Konfiguration ihrer sinnlichen Momente« entspringt,²¹ indem sie ihn aus dem »autonomen« Bezirk der Kunst »ins Leben« drängen, wo er erzieherisch, das heißt ideologisch wirken soll. Sartre resümierte die »poetische Haltung« der modernen Wort-Magier als eine, welche »die Wörter als Dinge und nicht als Zeichen betrachtet«, sodass der Dichter sich zunächst »außerhalb der Sprache« (und der Sprecher) situiert, als einer, der »die Wörter verkehrt herum« sieht.²² Die Bedeutungen, Konnotationen, Referenzen der Worte geraten ihm »zu etwas Natürlichem«, zu inneren »Eigenschaften« der Worte, die ihnen »wie der Ausdruck eines Gesichts« zukommen.²³ Die poetische *Verkehrung* des gewöhnlichen Sprachverhältnisses, setzt den Horizont des modernen Sprachbewusstseins voraus, dem Worte an sich arbiträre Zeichen sind, Effekte einer strukturalen Verkettung auf syntagmatischen und paradigmatischen Achsen. Das Bewusstsein der strukturalen Relativität der Worte ist die Möglichkeitsbedingung für ihre poetische *Verdinglichung*. Indem sie Dingen ähnlich werden, deren semantische Energien von ihrer Zeichenmaterialität ausstrahlen, verwandeln Worte sich in magische Zeichen. So verliert bei Proust das Wort »Parma« seine geographische Referenz, ist »fest und glatt in sanftem graurosa Ton gehalten [...], dazu in stendhalische Wehmut und den Duft seiner Veilchen getaucht«.²⁴ So hat bei Benjamin das Wort »Brauhausberge« von einem »Brauhaus überhaupt nichts«, dafür hat es die Luft, die Atmosphäre sommerlicher Schmetterlingsjagden in seiner Zeichenmaterie aufgesogen.²⁵

Damit rückt die Wort-Magie des avantgardistischen Dichters in diametralen Gegensatz zu derjenigen des archaischen Schamanen. War es dessen Aufgabe, die

Energie-Ströme der Kommunikation im mythischen Universum von Störungen zu befreien, so geht es jenem darum, die Sprache der Kommunikation zurückzudrängen, eine Leere zu schaffen, um aus Worten, die *etwas* sagen wollen, etwas *anderes* zu machen. Die alten Zauberer operierten im Kontext der mythischen Lebenswelt: Das Zeichen funktioniert hier – anders als symbolische, allegorische oder rein arbiträre Zeichen – auf der Basis einer ›magischen‹ Real-Präsenz des Bezeichneten in der Zeichenmaterie. Das mythische Zeichen ließe sich als Sonderfall der Peirce'schen Klasse der ›indikalischen‹ Zeichen verstehen, denn es funktioniert aufgrund eines ›Real-Zusammenhangs‹ von Zeichen und Bezeichnetem,²⁶ der allerdings beim mythischen Zeichen nicht wie im Fall des Index empirisch verifizierbar, sondern als kulturelle Konvention magisch unterstellt ist. Die wortmagischen Beschwörungen gingen darauf aus, jenen punktuell gestörten Real-Zusammenhang wiederherzustellen, indem entsprechende Wort-Zeichen zeremoniell »in die Substanz« der Materie hineingesprochen, dort »eingeschlossen«, indem sie »in die Tiefe, in den Leib der Erde eingehen und dort verankert werden«.²⁷ Dagegen operiert der moderne Dichter auf der prosaischen Grundlage der arbiträren Zeichenwelt, einer unüberbrückbaren Kluft zwischen den Worten und den (materiellen) Dingen des Lebens; und er geht darauf aus, die verlorene Substanz der Zeichenmaterie der Worte auf Augenblicke wieder zugänglich zu machen. Dazu muss er in der Regel die subjekt- und objektkonstitutionelle Leistung der Sprache experimentell vorübergehend revidieren (nicht zuletzt durch Techniken des Rausches).

Wenn sich Wort-Ikonen untereinander vernetzen, eine eigentümliche Struktur ausbilden, entsteht – wie im *Ceuvre Trakls* – aus Worten eine *magische Zeichenwelt*. Das heißt nicht, dass der Dichter dabei als Maestro von Wortzauberei agierte oder gar aufträte, um ein Publikum magisch zu manipulieren. Das Dichtwerk impliziert hier vielmehr »das sprechende Hinwegtreten des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt«.²⁸ Anders gesagt: Das Gedichtete, die Worte verlieren auch ihre Referenz auf ein sprechendes Subjekt, das sich, seine persönlichen Gefühle, seinen Enthusiasmus ausdrückte, – »la vaporisation du moi« (Baudelaire). Gegenüber der *poésie pur* der Symbolisten, welche jenes Aufleuchten der Worte in ein hermetisches Spiegelkabinett sperrten, zeichnet Trakls Dichtung eine besondere Eigentümlichkeit aus: Mit ihren magischen Zeichen webt sie ein imaginatives Panorama jener ›mythischen Lebenswelt‹, macht sie diese in ihren wesentlichen Strukturen sinnlich nachfühlbar. Damit gibt sie der Sprache Augenblicke einer gleichsam körperlichen Schwere und Tiefe zurück. Mit diesem Impuls blieb Trakls Dichtung nicht allein. Im direkten und ausdrücklichen Anschluss an Cassirer formulierte der mexikanische Dichter Octavio Paz, dem Surrealismus tief verbunden, recht genau, was die unausgesprochene Intention von Trakls Dichten ausmacht: »Sich zur Wirklichkeit der Magie bekennen, bedeutet nicht, die Wirklichkeit der Phantasmen der Magie

zu akzeptieren«, und etwa »die Fruchtbarkeitsriten wieder einzuführen oder im Chor zu tanzen«. Sondern: »Unsere Beziehung zur Welt erotisch, elektrisch zu machen« und »sich die alte und noch lebendige Auffassung der Welt als einem lockeren System von Korrespondenzen und nicht als einer blinden Verkettung von Ursachen und Wirkungen zu eigen zu machen«.29 Jedes Gedicht – gilt dann – »lädt uns ein, uns zu wandeln und andere zu sein, ohne aufzuhören, wir selbst zu sein«.30

Die folgende Reise in die Zeichenlandschaft von Trakls Dichtung, die semiologisch wie ein »einziges| Gedicht« zu betrachten ist,31 sollte nicht zuletzt zeigen, dass das Thema »immanente Magie« dichterischer Sprache es verdient, sowohl vor einem ausgrenzenden, hybriden Rationalismus32 als auch vor seiner Vereinnahmung durch okkultistische Esoterik33 bewahrt zu werden.

Bewegungsprofile des lyrischen Ich

In Trakls Gedichten geht ein lyrisches Ich um, das sich in eine Vielfalt von Masken hüllt. Aber ob als »Heimatloser«, »Einsamer«, »Wahnsinniger«, »Abgeschiedener«, »Fremdling« oder »Aussätziger«: Immer ist es in einer *dynamischen Bewegung* begriffen, immer ist es ein »Wanderer«,34 der unterwegs und auf der Suche ist. Ihm stehen alle Elemente offen: Er wandelt »durch den dämmervollen Garten«, folgt »der Vögel wundervollen Flügen« (*Verfall*, T, 35), befährt »den nächtigen Weiher« ebenso wie »den Sternenhimmel« (*Geistliche Dämmerung*, T, 66), ob »auf schwarzer Wolke« oder auf »schimmerndem| Schaukelkahn« (*Frühling der Seele*, T, 77). Das verummte lyrische Ich schwebt in einem Strom synästhetischer Zeichen, trifft »im Vorübergleiten« sowohl auf »dunkle Augen« als auch auf »Gitarrenklänge« (*Melancholia*, T, 198), auf Schwaden von »Resedenduft« (T, 35) oder »Weihrauch« (T, 67) oder auf die »mondene Stimme« (T, 66) der Schwester.

Was ist die Triebkraft für solch »dunkle Fahrt« (T, 211)? Ein Vers aus *Frühling der Seele* gibt die Antwort: »Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden« (T, 78). Das ist nicht im metaphysischen, platonistischen oder christologischen Sinn zu verstehen, als ob die Seele zum Reich des Übersinnlichen gehörte und den Körper, die Erde als ein Gefängnis hätte, aus dem sie in eine überirdische, ätherische Heimat fliehen wollte. Ganz im Gegenteil erscheint die Seele bei Trakl tellurisch, als irdisches Element. Sie »sucht die Erde erst, flieht sie nicht«, ist suchend unterwegs »auf den Ort zu, wo Isiel als Wanderndes |auf der Erde| bleiben kann«.35 Sie geht auf eine sinnliche Heimat in der Erde selbst aus, statt dass sie sie zu verlassen strebte.

Entsprechend kommt der *Anstoß* zu jener suchenden Wander-, Schweb-, Gleitbewegung aus dem Innern der lebendigen Natur selbst; meist von einer Vogelstimme: »|...| da im grünen Geäst/ Die Drossel ein Fremdes in den Unter-

gang rief« (T, 53); oder: »Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,/Dieses ist dein Untergang« (T, 49). Die »dunklen Rufe der Amsel« sind ebenso wie »das Blau des Frühlings« initiatorische Winke »durch brechendes Geäst« (T, 77). Das Wort »Untergang« bedeutet in Trakls magischer Zeichenwelt im Unterschied zur Alltagssprache keineswegs ein Verschwinden in der Welt der Toten, kein katastrophisches Wegsterben, Vernichten; vielmehr ein Unter-Laufen der verdinglichten Erscheinungsformen der modernen Welt und der von ihr unterworfenen Natur, ein Gehen in die Unterwelt, in mythische Unterströme der modernen Gesellschaft, wie sie exemplarisch der Schlaf, die Träume »eines Erdarbeiters,/ [...] am glühenden Asphalt« (*Psalm*, T, 32) verkörpern oder die Ströme der »Arbeiter« als »Traumsüchtige«, deren Seele, Wünsche, »Märchen in Fabriken grau versperrt« sind (*Unterwegs*, T, 19).

Die Vogelstimmen sind oft im Geäst versteckt. Als magische Zeichen unterhalten sie verborgene metonymische Beziehungen zu einer phantasmatischen Figur, die die »fremde Seele« heimlich führt, bewegt, begleitet: »Der Schwester Mund in schwarzen Zweigen flüstert« (*Seele des Lebens*, T, 22). Wozu die Stimmen aufrufen, verführen: eine ekstatische Auflösung ins beseelte Ganze der mythischen Lebenswelt (Cassirer) oder in Heideggers noch zu erläuternden Worten: ein »Sichverlieren in die geistliche Dämmerung der Bläue«.³⁶

Bläue, Dämmerung, Wild, Schatten - ein atmosphärisches Syntagma

Wann immer in Trakls Gedichten eine Atmosphäre sanften, schwermütigen Glücks aufscheint (und ein anderes Glück kennen sie nicht), dann ist es von Bläue durchschienen. Elis – ein weiterer Deckname des lyrischen Ich – geht »mit weichen Schritten in die Nacht,/ [...] im Blau« (T, 205). Die »Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden« (T, 204). Das »blaue Wild« durchstreift die symbolische Landschaft der Gedichte: Es folgt als »ein Äugendes unter dämmernden Bäumen« (T, 70); »ein blaues Wild« gedenkt der Pfade des Fremdlings (T, 75); »blaues Wild« tönt »unter Bäumen« (T, 34) oder »blutet leise im Dornengestrüpp« (T, 51).

Unschwer ist zu erkennen, dass Trakls Bläue auf ein »Heiliges« bezogen ist: als wesentliches Attribut von »Bläue« sticht ihre »Heiligkeit« (T, 40) hervor; »in heiliger Bläue« leuchten die »Schritte« der suchenden Seele, die im »blauen Augenblick« ganz sie selbst ist (T, 47); und ein »Heiligenschein« entpuppt sich als »blauer Glanz« (T, 59). Aber wie ist »das Heilige« hier zu begreifen? Ähnlich wie die »Fremdheit« der Seele ist auch »das Heilige« bei Trakl nicht im Sinne der antiken Metaphysik und ihrer christologischen Erben zu verstehen. Darauf weist schon »das Heilige blauer Blumen« (T, 63), das eben diesen innewohnt und nicht etwa »blaue Blumen« als abstraktes Zeichen einer überweltlichen göttlichen Macht dienstbar macht. Das führt zurück auf das von Trakl beschworene

nichtmetaphysische Heilige der Frühromantiker: die »Blaue Blume« von Trakls Gedichten (z. B. T, 63, 65) ist ein Zeichen, das diachronisch mit der »Blauen Blume« verknüpft ist, die Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* finden und »pflücken« soll – ein Symbol für die »Poetisierung der Welt«, wonach alle Elemente der Natur- und Menschenwelt »wie Eine Familie oder Gesellschaft [...] sprechen und handeln«. ³⁷ Die »neue Welt« wird sein, wie die lebendige Natur stets war und ist – ein beseeltes Ganzes, eine energetische, pansemiotische Totalität: »Alles schien beseelt. Alles sprach und sang«. ³⁸

Auf die antiplatonistische, antichristologische Statur jener heiligen Bläue spielen Verse an, die sich an Elis wenden: »Dein Leib ist eine Hyazinthe, / In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht« (T, 50). Wie das »blaue Wild« möchte auch das poetische Ich vom Heiligen beschienen sein, an dessen hyazinthener Bläue teilhaben. ³⁹ das heißt ein Element jenes mythischen Ganzen sein, das die Einzelwesen in Raum und Zeit zusammenhält, beseelt, durchpulst. Doch ist es dabei den Angriffen, Verführungen eines »verwesend Geschlecht[s]« (T, 90) der westlichen Moderne ausgesetzt, zu dessen tiefverwurzelter »Weltsicht« nicht zuletzt »die Kluft zwischen dem Übersinnlichen (noetón) und dem Sinnlichen (aisthetón)« gehört. ⁴⁰ Eben diese Kluft wird in den »wächsernen Fingern« des lüsternen Mönchs – poetisches Bild.

Trakls poetische Bilder »stehen nicht mehr für die Wahrnehmung einer real vorfindlichen Außenwelt«, sind magische Sprachfiguren, »deren Sinn nicht mehr die Natur oder eine persönliche Situation [...] erläutern kann«. ⁴¹ Das gilt auch gerade dann, wenn syntagmatische Zeichen-Verknüpfungen den – illusionären – Schein einer empirischen Evidenz hervorbringen; wenn also etwa »Bläue«, »blaues Wild« mit den Zeichen der »Dämmerung« verschwistert werden. Das mythische Heilige, das Trakl zuweilen das »Geistliche« (T, 66) nennt, was statt auf die *christliche* »Geistlichkeit« auf deren »heidnischen« Gegensatz anspielt, durchscheint das Wild, metonymisches Zeichen für ein lebendiges Einzelwesen. Dies wird *dadurch* und nicht etwa, weil ein Reh zur Abenddämmerung am Waldsaum erschiene, zum »blauen Wild« – zu einer Wort-Ikone, welche die »heilige Bläue« in sich birgt, worin – Tat eines gleichsam pantheistischen Geistes – die Gegensätze von Geist und Materie, Vernunft und Sinnlichkeit überwunden sind.

Doch »Blau ist auch der Abend« (T, 34). Das in Trakls Gedichten allgegenwärtige »hyazinthene / Antlitz der Dämmerung« (T, 48) ist *auf eigene Art* dem mythischen Heiligen verwandt: als zentraler atmosphärischer Wert des Dionysischen, als welche es besonders Hölderlin – neben Rimbaud Trakls wichtigstes poetisches Idol – profiliert hat. Vertraut mit dem »magischen Dämmerlichte«, dem heilsamen »Schatten«, weiß Hyperion, dass die »Dämmerung [...] unser Element« ist; hier genießt er Augenblicke selbstvergessener Hingabe: »Verloren ins weite Blau« der »unergründlichen Natur«, weint er »selige Tränen« und ihm ist, als »verginge lichts mit allem, was um mich ist«. ⁴² In dionysischer Emphase

beschwört Hyperion »das Glück« des Dämmrig-Schattigen: »O komm, o bleib in dieser Dämmerung! Dies Schattenland ist ja das Element der Liebe!«, schreibt er reumütig an die geliebte Diotima.⁴³ In Hingabe, Rausch, sanfter Ekstase lösen sich – *das* Signum des Dionysischen – die Fesseln von sozialen Rollen, personalen und geschlechtlichen Identitätszwängen. Die Atmosphäre des Dämmrigen – bei George auch der »Abendhauch«⁴⁴ – erinnert an die Unterwelt, aus der für die Griechen Dionysos im *carro navale* periodisch zurückkehrte.

Nicht ein subjektives Erleben oder Gestimmtsein, sondern die imaginative Logik kultursemiotischer Zusammenhänge ruft solche Bilder hervor: Die Liebenden »wohnen in der beseelten Bläue der Nacht« (T, 79), befahren »auf schwarzer Wolke« den »nächtlichen Weiher«, »den Sternenhimmel« (T, 66), den nächtlichen Sternenweiher.⁴⁵ Die Bläue oder das Heilige umfassen die beseelte Totalität des Lebendigen auf der Erde und zugleich die Erde und ihre *Atmosphäre*, den sich im »nächtigen Weiher« spiegelnden »Sternenhimmel«.

Das Schweben des ›Ich‹ im Raum des Unbewussten

»Bläuliche Schatten. O ihr dunklen Augen,/Die lang mich anschauen im Vorübergleiten./Gitarrenklänge, die sanft den Herbst begleiten« (T, 198). Die ersten Verse von *Melancholia* setzen die Suchbewegung der Seele als ein *Schweben* ins Bild, das paradigmatisch auf Novalis verweist: das nach Freiheit strebende »Ich« strömt mit »produktiver Imaginationskraft« im »Lichtpunkt des Schwebens« zusammen, »Ich-sein, Frei-sein und Schweben sind Synonymen.«⁴⁶ Die Seele schwebt bei Trakl in der Zone »bläulicher Schatten«. Dunkle Augen gleiten vorüber, deren Blicke das lyrische Ich ansaugen. Sie sind ikonisch verknüpft mit den weiblichen Augen aus Baudelaires *A une passante*, die das schmerzliche Glück einer Liebe auf den letzten Blick schenken: »Moi, je buvais [...] Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,/La douceur qui fascine et le plaisir qui tue« Ich aber trank [...] aus ihrem Auge, einem fahlen unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die Lust, die tötet.⁴⁷ Das vorübergleitende Auge ist metaphorisch einer flüssigen Substanz gleichgesetzt, woraus der Flanierende trinkt, ohne Aussicht, seinen Durst zu stillen. Zugleich ist das Auge einem »unwetterschwangeren Himmel« gleichgesetzt, der schon auf van Goghs Bild *Getreidefeld mit Raben* (1890) vorausdeutet, wo der Himmel wie ein aufgewühltes Meer dunkel violett wogt und schäumt. Dies Bild hat Trakl in die Verse der zweiten Strophe (zusammen mit anderen⁴⁸) eingeschmolzen und mit der Schwermut der für immer entschwindenden Augen verbunden: »Ein Stoppelfeld. Ein schwarzer Wind gewittert. Aufblühn der Traurigkeit Violentfarben« (T, 198). Die »dunklen Augen« – ein flüssiges Violett, in dessen Glanz sich ein elektrisch geladener, aufgewühlter Himmel spiegelt.

Zur mythischen Welt der Dämmerung, Bläue gehören wesentlich »sanfter Gesang« (T, 97) und Lautenklänge; es ist der Zeit-Raum, da »Orpheus silbern die Laute rührt« (*Passion*, T, 69), da am Abend »silbern tönt die Leier/Des Orpheus« (T, 103) oder »der Schwester mondene Stimme« (T, 66) zu hören ist. Die Zone der »feuchten Bläue« (T, 36) ist eine schwermütige, orphisch besänftigte dionysische Welt. Und sie ist zugleich – im Blick auf den Mythos von Orpheus und Eurydike – eine *Unterwelt*, das heißt psychoanalytisch akzentuiert, der *Raum des Unbewussten*, wo die »Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts« (T, 69) wohnt, wo Triebströme wogen, wo »die Kindheit/In blauer Höhle« (T, 47) ebenso aufgehoben ist wie der »Titanen dunkle Sagen« (T, 93) »uralte Legenden/Und dunkle Deutung des Vogelflugs« (*An den Knaben Elis*, T, 49). Das schwebende Ich von Trakls Dichtung führt uns, »folgend dem Schatten der Schwester« (T, 69) – »Schwester, deine blauen Brauen/Winken leise in der Nacht« (*Klage*, T, 93) – zielgenau in den Raum des Unbewussten, der stets ein individueller *und* kollektiver Raum ist. In der Sprache einer religionsphilosophisch versierten Psychoanalyse: Trakls Fremdling macht die »Erfahrung der Überschreitung dieser Eigen-Welt [des Ich-Bewusstseins] zur mythischen Lebenswelt – als Fundament aller Lebenswelten«, wobei die »eigene Welt [...] verlassen [wird], um einzutauchen in die andere Welt der eigenen Trieb-(Tier-)Natur«.49 Die Überschreitung der individuellen Diskontinuität erschließt »die ekstatische Erfahrung«, »die Erfahrung der dionysischen Bilder«, womit die psychoanalytische »Erfahrung der Nichtigkeit des Subjekts« impliziert ist.⁵⁰

Was die mythische Lebenswelt – z. B. in den rezenten Überresten skalter Kulturen von Jäger- und Hirtennomaden – mit den Räumen des Unbewussten verbindet, ist die Abwesenheit von linearer, leer homogener Zeit. Indem Trakls Poesie in die »stillere Kindheit« (T, 65), in deren »dunkle Stille« (*Jahr*, T, 75), in den Raum unbewusster Zeichenströme zurückgeht, wendet sie sich ab von der in der Oberwelt der modernen Gesellschaft herrschenden chronometrischen Zeit. Sie vergegenwärtigt (ungleichmäßige) Rhythmen der zyklischen Zeit (des »geistlichen Jahres«) oder goldene Momente ekstatischer Augenblicks-Zeit. Trakls Dichtung lässt »keine Ordnung der Zeitrelationen und Zeitmaße« mehr zu und nähert sich »so weit« wie möglich »dem absoluten Präsens«.51

Kein Zufall, wenn das maskierte lyrische Ich bei Trakl in einer Strömung *synästhetischer Zeichen* schwebt: von Stimmen, Klängen ebenso durchzogen wie von Reseden- oder Weihrauchdüften, von Farben und visuellen Figuren ebenso geprägt wie von atmosphärischen, taktilen Reiz-Werten (»Die Erde ist hart, nach Bitterem schmeckt die Luft« [*Winternacht*, T, 71]). Damit fängt die Dichtung den »rhythmischen Raum« des Unbewussten ein, wie ihn, anknüpfend an Platons *chora*,⁵² Julia Kristeva entfaltet: als Zeichen-Strömung, die sich *zwischen* Trieb und Sprache ausbreitet; als eine rhythmische Bewegung von Stimmen, Gesten, Tönen, Farben, Figuren (»semiotisierbares Material«), welche

auf lustgeladene Frequenzen des »Gebärden- und Stimmspiels« zurückgeht, die sich in die entstehende Psyche durch Kooperation mit dem mütterlichen Körper einschreiben.⁵³ Dabei organisieren sich die Zeichen »nach Ähnlichkeit oder Opposition«, das heißt nach dem »Prinzip von Metonymie und Metapher«, die »von der Triebökonomie nicht zu trennen sind.«⁵⁴ Trakls Dichtung bringt den Raum des Unbewussten als semiotische *chora*, als Strömung synästhetischer Zeichen buchstäblich – zur Sprache.

Dabei zeichnen sich *zwei entgegengesetzte* Triebstrebungen ab: einmal die (bei Trakl) starke Tendenz zu einer »Oralisierung« der Sprache, welche unbewusste Verschmelzungswünsche artikuliert, auf ein »Wiederfinden des mütterlichen Körpers« ausgeht; zu einer »Oralisierung«, die sich als »Melodie, Harmonie, Rhythmus, »sanfte« und »wohl lautende« Töne, Musikalität« in der Sprache zeigt und oft mit der »Erotisierung des Vokalapparats«, etwa harmonisierenden Assonanzen einhergeht.⁵⁵ Zum andern die – gerade für die historische Avantgarde-Dichtung charakteristische – Aufladung der Sprache mit »negativer«, sadistischer Lust am Trennen, Verwerfen, Verletzen, das heißt mit einer »Lust, die mit einem Verlust, mit der Trennung vom [mütterlichen] Körper und der Isolierung von Objekten im Draußen zusammenfällt« und die libidinöse Prämie für die »Grunderfahrung der Trennung« darstellt.⁵⁶ Zeichen einer »anal«, destruktiven Triebstrebung unterbrechen bei Trakl regelmäßig den harmonischen Fluss dionysischer Bilder, heiliger Bläue. Zeichen, die »orale« Verschmelzungswünsche artikulieren, wechseln mit Zeichen ab, die – wie für den Sadismus kennzeichnend – »fundamental gegen die Mutter gerichtet« sind, »aktive Negation« der mütterlichen Natur und der »Verschmelzung« mit ihr betreiben.⁵⁷

Die Figur der »Schwester« - Seelenführerin, Zauberin, erotische Triebkraft

Den Weg zur Erfahrung des Unbewussten weist bei Trakl »die Schwester, womit nicht – wie traditionelle psychoanalytische Deutung unterstellt – die natürliche Schwester Gretl intendiert ist. Sie bildet vielmehr eine eigene phantasmatische Figur: als erotische Chiffre unüberbietbarer Grenzüberschreitung, als Zauberin, Priesterin eines mythischen Naturgeistes.⁵⁸ Sie wird in harmonischen dreifüßigen Daktylen besungen: »Wo du gehst wird Herbst und Abend / Blaues Wild, das unter Bäumen tönt, / Einsamer Weiher am Abend« (*An die Schwester*, T, 34). Wo das »Karfreitagskind« geht, verzaubert es seine Umgebung, anverwandelt es sie dem »Blauen Wild«; stiftet es »tönende« Zusammenhänge zwischen den Dingen, eine in den Chiffren »Herbst und Abend« verschlüsselte Atmosphäre des Dionysischen, geprägt von Hingabe, Verströmen, »sanftem Wahnsinn« (T, 70). Sie erzeugt Augenblicke einer mythischen Lebenswelt.

Das Sonett *In der Heimat* beschwört die Geschwisterliebe. »Das Dach durch-

bricht ein goldener Strahl und fließt/Auf die Geschwister traumhaft und verwirrt« (T, 35). Der goldene Strahl ruft den griechischen Mythos von Danae und Zeus auf, der als flirrender Goldregen zu der begehrten Königstochter dringt, die ihr Vater, König Akrisios, in ein unterirdisches Gewölbe gesperrt hatte, um ein Orakel abzuwenden. Damit geben Trakls Verse der Geschwisterliebe ein goldenes Gepräge: Sie ist das »Goldne, Wahre«, das sich »sanftem Wahnsinn« zeigt (*Winkel am Wald*, T, 23). In der erotischen Ekstase, blasphemisch als »Gebet« zelebriert, enthüllt sich paradigmatisch die Dialektik von Eros und Thanatos: »O die Nähe des Todes. Laß uns beten./In dieser Nacht lösen auf lauen Kissens/Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden/schwächliche Glieder« (T, 34). Im erotischen Überschwang singt eine »Flamme im Herzen« und »gewaltiges Sterben« (*la petit mort* der Ekstase) bricht an (T, 78). Dabei ist die Entdeckung einer verschwenderischen Sinnlichkeit, »die sich am Tod entzündet«, zugleich eine »Wiederentdeckung des polymorph-perversen Leibes«, einer »Entgrenzung« des Begehrens, welche mündet »in die Entdeckung der zwei Subjekte in einer Person, der Ahnung der eigenen Androgynie«.59

Genau diese Erfahrung materialisiert sich in Trakls Versen: unter den »silbernen Lidern der Liebenden« erstrahlt »Ein Geschlecht« (T, 67). Die Geschwisterliebe ist »Dunkle Liebe/Eines wilden Geschlechts,/Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht« (T, 69). In dieser verbotenen Liebe begegnen sich nicht nur Mann und Frau, sondern ebenso sehr das Weibliche im Mann und das Männliche der Frau, enthüllt sich die ursprüngliche Bisexualität und Androgynie des Begehrens. Doch das goldene Gepräge, mit dem Trakls Poesie die Geschwisterliebe adelt, ist ambivalent. »O, das gräßliche Lachen des Goldes« (*An die Verstummen*, T, 69) stört und untergräbt die ruhige, stille Wahrheit »des Goldes«.

Atmosphärisch-triebenergetischer Umschlag ins Grauen

Die zweite Strophe von *Passion* verwandelt abrupt die eben noch golden prunkende Geschwisterliebe: »Unter finsternen Tannen/Mischten zwei Wölfe ihr Blut/In steinerner Umarmung; ein Goldnes/Verlor sich [...]« (T, 69).60 Bei Trakl sind sich die Geschwister zugleich – Wölfe, die einander Gewalt antun.61 In *Offenbarung und Untergang* spricht der Schwester »blutender Mund: Stich schwarzer Dorn« (T, 95). Als »ein wilder Jäger« schreckt das poetische Ich ein »Wild« auf und lässt »das Blut« der Schwester »aus silberner Wunde« auf sich rinnen (T, 96). Man erinnert sich eines »blauen Wilds«, das »blutet leise im Dornengestrüpp« (T, 51). Offenbar bricht hier in die Dichtung ein, was auf der Ebene einer »psychobiographischen« Analyse als verborgene »sadistische Komponente in der Schwesterbeziehung Trakls« zur Sprache kam;62 was eine poststrukturalistisch

verierte Psychoanalyse als Elemente einer symbolischen Ordnung sadistischer Triebphantasien ausmachen kann. Die Figur der ›Schwester‹ fungiert hier als Substitut des mütterlichen Körpers, der diesem geltenden Trennungs- und Vernichtungslust, welche die ›früheren‹ Verschmelzungswünsche überlagert und zersetzt. Eben noch als naturreligiöse Zauberin besungen, die dem »Heiligel[ut] blauer Blumen«, »Herbst und Abend« (T, 34) tief verbunden, »trunken von bläulicher Witterung« (T, 63) ist, schlägt der Pol der Triebmächte plötzlich um und die Gestalt der »Schwester« erscheint »in [...] schwarzer Verwesung« (T, 63), ähnlich den »in schwarzer Verwesung« mündenden »Straßen« der dämonischen Städte (*Grodek*, T, 94). Sogar der »anale« Charakter der sadistischen Trieblust agiert sich an der ›Schwester‹ aus, wenn sie als »Engel mit kotbefleckten Flügeln« ins Bild tritt, dem »Würmer« von den Lidern tropfen (*Psalm*, T, 33), und als medusenhafte Gestalt Ekel und Grauen auslöst, die das lyrische Ich versteinern: »O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar« (T, 42).

Im Gedicht *Melancholie* markiert ein in die dritte Fassung eingefügtes Komma im vierten Vers jenen triebenergetischen Umschlag ins Grauen. Die schwermütige Schönheit, das sanfte Dahingleiten von bläulichen Schatten, dunklen Augen, Gitarrenklängen wird (nach »Garten,«) plötzlich ausgelöscht: die orphischen Klänge sind »aufgelöst in braunen Laugen«; die »feuchte[n] Locken« des »Sonnenjünglings« (des Apollon-Sohns Orpheus) verschwinden in »schwarzen Laugen« (T, 22). Unvermittelt bricht eine »Windstille der Seele« (T, 70) herein, die sich in stehenden »Wassern« spiegelt, denen »ein schwüler Dunst« entströmt, in deren »Tiefe« die »Verwesung« glüht, aus denen man »schwarzer Kröten ekle Brunst« vernimmt (*Die drei Teiche in Hellbrunn*, T, 143). Solche Wasser drohen – ähnlich wie bei Edgar A. Poe oder Robert Müller⁶³ – mit saugender Verschlingung. Was zuvor oder andernorts als »Sternenweiher« beglückte, wird zum Inbegriff abgründigen Schreckens: »Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden« (T, 56). Das sind Gegenbilder der mütterlich bergenden und umfangenden Gewässer, Gegenbilder auch des dionysischen Fließens, befreiender Ekstase und Verzauberung (deren »feuchter Bläue« sie ein Schwarz, ein stumpfes Braun oder Grün entgegensetzen). Zwischen den oppositionellen Zeichenketten besteht ein dialektischer Zusammenhang: Das »Angstbild vom Ertrinken erweist sich als Kehrseite des Wunschbildes vom Hinabsteigen in den Schoß des Weihers [...]. Der Wunsch, von der archaischen Mutter »umfangen« zu werden, weckt die Angst, von ihr »verschlungen« zu werden.«⁶⁴ Auf solche »Verschmelzungsängste« reagieren »sadistische Tendenzen.«⁶⁵ Als Substitut der »versagenden Mutter«⁶⁶ ist die ›Schwester‹ ihnen ausgesetzt, ist ihr Bild Zielscheibe ikonoklastischer Angriffe.⁶⁷

Das Gebirge des Schmerzes - eine Schutz- und Vermittlungsstation

Das Gedicht *Passion* verwandelt die liebenden Geschwister nicht nur in blutrünstige Wölfe; es spricht auch von ihrer »steinernen Umarmung« (T, 69). Das hat man zu Recht auf den griechischen Mythos von den »frechen Töchtern des Propoitos« auf Zypern bezogen, die sich öffentlich prostituierten und daraufhin, »als sie alle Scham verloren hatten«, von der Göttin Aphrodite »in kalte Steine verwandelt« wurden.⁶⁸ Im Gestein ist die Wollust erstarrt, verschlossen und verhüllt. Bei Trakl verbirgt das Steinerner sowohl die Wollust als auch den Schmerz, den Scham und Schuld, ja auch die Wollust selbst hervorrufen mögen. »Schmerz und Hoffnung/Bewahrt zyklologisch Gestein« (T, 92), heißt es in *Heimkehr*. In Trakls magischer Zeichenlandschaft erhebt sich ein »Gebirge des Schmerzes«.⁶⁹ Das Steinerner verbirgt den Schmerz. Aber der Schmerz und die Versteinigung sind hier nicht, wie das griechische Mythologem nahelegen könnte, als eine *Strafe* zu verstehen. Schmerz ist bei Trakl kein zustoßendes Übel.

Das Gedicht *Heiterer Frühling* weist auf den Weg, den Sinn des Schmerzes zu erfassen. »So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt;/Und leise rührt dich ein alter Stein:/Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein« (T, 29). Hier spricht der »Stein« selbst und lässt in seiner Rede den Schmerz zu Wort kommen. Der Schmerz ist seinem Wesen nach dem kreatürlichen Kreislauf des Lebens, dem *samsara* der Inder, verbunden; »schmerzlich« ist alles, »was lebt«. Beharrlicher und verlässlicher als in Lust und Wollust (mit ihren Augenblicks-Ekstasen) erfahren die Lebewesen der Natur, die Menschen eingeschlossen, im Medium des *Schmerzes*, dass sie intimer Teil des beseelten Ganzen des Lebens sind. Darum »scheint doch alles werdende so krank!« (T, 29) Das Ganze der lebendigen Natur heißt in Trakls Poesie »sanfter Geist« (ein Nachkomme des Goethe'schen »Erdgeistes«), der »aus Gezweigen winkt« und das Gemüt »öffnet« (T, 29). Hell-sichtig bemerkte Heidegger, dass »ein verborgener Bezug zur Bläue«, mithin zum »Heiligen« der mythischen Lebenswelt, den Schmerz auszeichnet, der insofern selbst etwas »Beseelendes«, »Belebendes« enthält.⁷⁰

Kein Zufall ist es nun, wenn gerade im *Stein* der Schmerz aufgehoben, verschlossen und gleichsam beruhigt ist. Angesichts von »Bläue, ihrer Heiligkeit«, ist das »Schweigen im Stein« - »gewaltig« (*Nachlied*, T, 40). Was schweigt im Stein? Die Steine - so Tiecks *Runenberg* - haben »Feuer und Licht« »in ihren inwendigen Herzen begraben«, sind *introvertierte* Elementargewalten, in denen sich die Energien des universellen Natur-Zusammenhangs verdichtet und zusammengezogen haben.⁷¹ »Die *Steine* [...] sind das Höchste«, weil sie nicht nur integraler Teil, sondern energetische Grundlage, verdichtetes Kraftzentrum der »Realität der Sympathie« im Ganzen der Natur darstellen. Ihr »inneres Licht« - was sich z. B. im »Galvanismus«, in piezoelektrischen Effekten bestimmter Gesteine wie des Turmalin zeigt - deutet Novalis als »Spur der Empfindung im

anorganischen Reiche«.72 Die magische Steinwelt entfacht bei dem, der (etwa als Bergmann/Künstler) in sie eindringt, »eine Welt von Schmerz und Hoffnung«73 oder, nicht weniger beziehungsreich, »ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust«.74

Das »Gebirge des Schmerzes« verwahrt nicht nur die intime Partizipation der Einzelwesen am lebendigen Ganzen der Natur. Es verbirgt und beruhigt auch die an den Schmerz geknüpfte sadistische *Trieb*dynamik, den triebhaften Impuls zur »Erniedrigung des Mutterbildes«, ein Impuls, der sich mit unbewussten Anteilen des »Über-Ich« verbündet, das einen »sadistisch strafenden Charakter« angenommen hat.75 Das Steinerne in Trakls Welt erstickt die züngelnden Flammen der Gewaltlust. Umgekehrt sind etwa im »versteinerten Haupt« (T, 91) ebenso wie in den »steinernen Zimmern«, an denen der Suchende »nachtwandelnd« vorübergeht (T, 95), »die dunklen / Spiele der Wollust« (*Die Nacht*, T, 91) in zurückgezogener Latenz gegenwärtig.

Im Haus der Väter - ein Ort des Schreckens und der Wunscherfüllung

Die sadistische Trieblust nährt sich aus der Quelle »eines allesverschlingenden Über-Ichs«.76 Sogar in der Lust des Sadisten, auch einmal selbst geschlagen zu werden, triumphiert ironischerweise das Über-Ich über das Ich. Die Phantasien des Sadismus zielen darauf ab, die Mutter zu peinigen und das Ich auszutreiben. Im Kosmos der Trakl'schen Dichtung waltet ein strenges Über-Ich, das mit dem (poetischen) Ich kaum verwoben ist, sondern seine Macht aus dem Raum des Unbewussten gewinnt. Das Über-Ich und seine Erscheinungsformen wie Straferwartung oder Verfolgungsangst (»Stimmen [...] hadernder Männer im Rücken« [T, 56]) sind in der Dichtung allerdings eigens imaginativ verwirklicht: im »dunklen Haus des Vaters« (*Traum und Umnachtung*, T, 84).

Das ruhelose lyrische Ich ist nicht nur unter freiem Himmel unterwegs, auch in beklemmenden Räumen. Es drückt sich »die Seele grauenvoll erschüttert / Entlang an Zimmern, leer und dunkelfarben« (T, 198). Oder sie gleitet »nachtwandelnd an steinernen Zimmern hin« (*Offenbarung und Untergang*, T, 95), irrt durch »diese kalkgetünchten kahlen Gänge«, durch eine »Flucht aus leeren Zimmern« (*Traum des Bösen*, T, 196). Die bedrückenden Gehäuse stehen im Zeichen patriarchalischer Macht, im »Schatten des Vaters«, welcher »ängstigt« (*Erinnerung*, T, 210). Die Macht des Über-Ichs bannt den Suchenden »im Hausflur« oder »auf verfallner Wendeltreppe im Haus der Väter« (T, 210). Der Hausflur – Zentrum ödipaler Dramatik – ist ein unheimlicher Ort, wo man dem Tod begegnen kann: Kaspar Hauser sieht »im dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders« (T, 56); und »vorbei tanzt nackt Gebein« (*Abendlicher Reigen*, T, 106).

Wenn es in *Traum und Umnachtung* heißt: »Seine Träume erfüllten das alte Haus der Väter« (T, 80), dann handelt es sich nicht nur um Albträume. Ein Ort des Schreckens ist das »Haus der Väter« nicht zuletzt deshalb, weil es zugleich ein Ort der Wunscherfüllung ist. Die Wünsche, die dabei im Spiel sind, sind zwielichtiger Natur: »Huschend über fremde Stiegen begegnete er einem Judenmädchen und er griff nach ihrem schwarzen Haar, und er nahm ihren Mund« (T, 81). Hausflur und Stiegenhaus stiften Verbindungen zwischen trennenden Zimmern: »Auf der Wendeltreppe/Rauscht dein Kleid« (*Sommer*, T, 74); sie sind Orte, wo die »Kinder des Hausmeisters« (T, 33), Sohn und Tochter des Herrn des Hauses, zueinander finden können. Hausflur und Stiegenhaus⁷⁷ versprechen eine erotische Begegnung: »Vertraute Schritte auf der dämmernden Stiege« lassen wie ein »offenes Fenster« »ein süßes Hoffen« entstehen (*Unterwegs*, T, 49). Zumal dann, wenn »der Sohn ins leere Haus seiner Väter« tritt und die »Schwestern [...] unter den Säulen im Hausflur« findet (*Helian*, T, 42). Im Gegensatz zum Aufenthalt in separaten Zimmern, wo allenfalls eine vage, sublimierte erotische Verlockung winkt (»Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von/ Schubert« [T, 48]), und der »Balken« (T, 49), die väterliche Barriere erotischer Tabus, in Kraft bleibt, bieten – in der phantasmatischen Logik des Traums, der Poesie – Flure und Treppenhäuser die Chance der Wunscherfüllung, der verbotenen Grenzüberschreitung. Nicht nur »im Park«, auch im Hausflur »erblicken zitternd sich Geschwister« (*Traum des Bösen*, T, 197).

Erotische Begegnungen erhalten bei Trakl oft eine sadomasochistische Tönung. Das Haselgebüsch, ein magischer Ort, wo sich »Liebende [...] im Schlaf umschlingen« (*Menschliches Elend*, T, 36),⁷⁸ ist zugleich ein Ort sadistischer Gewalt- und Mordlust: »Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus« (*Verwandlung des Bösen*, T, 56). Das erotische Erleben nimmt zuweilen Züge einer Schwarzen Messe an: »Du, ein blaues Tier, das leise zittert; du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar« (T, 57). Der »Jäger« erscheint auch als ein »flammender Wolf«, der sich »in dunkler Höhle [...] verbarg« und mit »Wollust« einem »schweigenden Kind Gewalt tat« (T, 80f.). Doch innerhalb der Dynamik des Begehrens (abgesehen von gesellschaftlichem Machtgefälle) sind die Verhältnisse von Täter und Opfer nicht so eindeutig. Das Begehren nach dem Anderen schließt auch ein, selbst in *dessen* Perspektive zu begehren. Es wirft um den Anderen eine Schlinge, in der es sich selbst verfängt.

Die »purpurne Flamme der Wollust« (T, 57) entzündet sich zwischen denen, die – im Gehäuse der ödipalen Dramatik – einander begehren. Die »Flamme aus jenes [des Bösen] Herzen« brennt auch in der »Schläferin«, der das »Lächeln des Bösen« gilt (T, 210). So ruft im Dramenfragment *Blaubart* Elisabeth »wie verzaubert« aus: »Komm Lieber! Feuer fließt mir im Haar,/ Weiß nimmer, was gestern war/ [...] Möchte nackt in der Sonne gehen,/ Vor aller Augen mich lassen sehn,/ Und tausend Schmerzen auf mich flehn/ Und Schmerzen dir tun,

zu rasender Wut!« (T, 242) Die »Flamme« der grausamen Wollust, deren Extreme in den Bild-Szenen des Jägers und des Opferpriesters erscheinen, greift über auf den Pol des femininen ›Opfers‹. Daher rührt das »scharlachfarbene Haar« der ›Schwester‹ (T, 210), die sich signifikant verwandelt: »sein flammender Dämon, die Schwester« (T, 82).⁷⁹ Besagte Dialektik des Begehrens gilt auch in umgekehrter Richtung: So fällt die sadistische Täterfigur, purpurn umwölkt, »über sein eigenes Blut und Bildnis« her, nimmt im Bild ›der Schwester‹ *sich selbst* wahr – »ein sterbender Jüngling« (T, 84). Damit ist nicht nur eine passive ›sie‹, sondern »er, ein sanftes Wild« (T, 83); der Unterwerfer begehrt auch in Position und Perspektive des weiblichen ›Opfers‹, entwickelt eine Lust an Hingabe, an Leiden.

Die Dichtung materialisiert das strafende, ödipale Über-Ich im Gehäuse der väterlichen Macht. Daran sind die Bilder der Schuld, der Straferwartung, der Angst innig geknüpft. Wenn ›der Sohn‹ mit dunklen Absichten »ins leere Haus seiner Väter« tritt, ist er sofort ein vor Angst »bleicher Engel« (T, 42). Immer gegenwärtig ist des »Vaters Stille, da er im Schlaf die dämmernde/Wendeltreppe hinabstieg« (T, 52); immer präsent »die harte Stimme des Vaters«, welche »das Haus« erfüllt (T, 80). Im ›Haus der Väter‹ erfährt der ›Fremdling‹ sich und sein Wunschobjekt als die »Schuldbeladenen« (T, 83). Und er sieht sich bereits der Verwesung preisgegeben: »an hölzerner Stiege lehnt« ein »armer Sünder ins Blaue versehnt/Ließ seine Fäulnis Lilien und Ratten« (*Gericht*, T, 179). Im dunklen Haus des Vaters gewinnen Verfolgungsangst und Todestrieb die Oberhand: Dort erfasst *Das Grauen* (im gleichnamigen Gedicht) das lyrische Ich: »Sehr leise rauscht die samtene Portiere./Durchs Fenster schaut der Mond gleichwie ins Leere,/Da bin mit meinem Mörder ich allein« (T, 134). Angst, Schuld und Todeswunsch haben unbewusst an der Dynamik des Begehrens – bzw. seiner symbolischen Ordnung – teil. Auf dessen Ambivalenz weist der besondere Stellenwert des Farbwortes *silbern* in Trakls Œuvre. Anders als Farbwoorte wie *golden* oder *grün*, die je nach Kontext mehrdeutig sind, wirkt es als poetische Chiffre, worin die widersprüchlichen Pole des Begehrens: Zärtlichkeit und Grausamkeit, Männliches und Weibliches, Lust und Schmerz, Unterwerfung und Hingabe, Liebe und Tod alchimistisch *verschmolzen* sind.⁸⁰ Daher »zittert im Dunkel der Fremdling«, wenn er »die Silberstimme des Windes im Hausflur« vernimmt (*Hohenburg*, T, 51). Es sind »die silbernen Lider« der Liebenden, unter denen »ein Geschlecht« erstrahlt (*Abendländisches Lied*, T, 67). Und »die Wollust des Todes« blüht auf, wenn »silbern schimmern die bösen Blumen des Bluts« (T, 83). Wenn das Lautenspiel des Orpheus »silbern« tönt (vgl. T, 69, 103), so deshalb, weil sich im Tun des Sängers sowohl der Inbegriff des Lebendigen darstellt, als auch die endgültige Macht des Todes bezeugt.

Im Feuer rasender Grenzüberschreitung, versengender Wildnis

Was auf den ersten Blick frappieren mag: in Trakls magischer Zeichenwelt sind ›Wollust‹ und ›Geist‹ keineswegs Gegensätze. Die »purpurne Flamme der Wollust« (T, 57) ist syntagmatisch mit der »heißel[n] Flamme des Geistes« (*Grodek*, T, 95) verknüpft; ebenso wie das »Feuer« der ekstatischen Elisabeth (T, 242) mit dem – auch »geistlichen« – Feuer, das in *Kleines Konzert* der »Sonne« am »Mittag« entströmt, die »Felder« versengt, den »grünen Tümpel« vor »Verwesung« glühen lässt – sogar »die Fische stehen still« (T, 25). Ähnlich wie Hölderlin versteht Trakl »den Geist nicht zuerst als Pneuma, nicht spirituell, sondern als Flamme, die [...] außer Fassung bringt«, in schwermütiges Glück und in panischen Schrecken versetzten kann; denn der ›Geist‹ in Trakls Poesie enthält die »Möglichkeit des Sanften und des Zerstörerischen«. ⁸¹ Der Geist rasender Grenzüberschreitung, der »Schrecken« über Natur und Menschen bringt, ist an dem Rand der oppositionellen Achse im Zeichensystem der Dichtung angesiedelt, der dem anderen diametral entgegengesetzt ist: dem »sanftel[n] Geist«, der »aus Gezweigen winkt« (*Heiterer Frühling*, T, 29), dem »Geist« der »in blauen Schatten« schwebt (T, 25) oder aufseufzt »im Wassersturz« und in »wogenden Föhren« (*Die Nacht*, T, 90). Der ›Geist‹ der ekstatischen Flamme ist nicht darum ein »Geist des Bösen« (*Traum des Bösen*, T, 197), weil er unter anderem im Sinnlichen der Natur, der Sexualität am Werke ist, »verrückt vor Wonne« (T, 25) macht, sondern insofern er zerstörerische Triebregungen, »die Wollust des Todes« (T, 83) entfesselt, die Liebenden zu Wölfen macht. Der Geist kann aber auch sanft entflammen, »glühende Schwermut« hervorrufen (T, 186). Dann wird in struktureller Opposition zur »Windstille der Seele« (T, 70) die Seele »bewegt von nächtigem Wohllaut, / Sanftem Wahnsinn« (*Passion*, T, 79), berührt vom »sanften Gesang der Kindheit« (T, 70) und auf den dionysischen Weg zur »heiligen Bläue« (T, 47) gebracht.

Diesen Weg kreuzen in der Zeichenlandschaft der Poesie »die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schweigens« (T, 77); Pfade, die dahin führen, »wo kalt und böse / Ein verwesend Geschlecht wohnt« (T, 90), ein Typus Mensch, der seinem Wesen fremd, mithin »verwest« ist. Dieser Ort ist – wie für viele zeitgenössische Dichter des ›Expressionismus‹ – der Raum der industriellen, elektrifizierten Großstadt, wo »im Tigergespann« ein dämonischer »Gott« durch die Straßen jagt, wo »vor Banken bleich ein Dämon wacht« (*Westliche Dämmerung*, T, 163), wo »das gräßliche Lachen des Golds« erschallt und »Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt« (*An die Verstummen*, T, 69). Diese Dämonie der »steinernen Stadt« (T, 185) mit ihrem maschinellen Getöse, den Blutströmen der Schlachthäuser, dem »Duft von Teer« (T, 48), der »Luft von gräulichem Gestank« (*Vorstadt im Föhn*, T, 30), teilt die Bilderwelt von Trakls Poesie zweifellos mit der Lyrik eines Georg Heym oder Oskar Loer-

ke.⁸² Jedoch nimmt das Thema ›Dämonie der Großstadt‹ in Trakls magischer Zeichenwelt nur ein Randgebiet ein – als signifikantes Gegenbild zum »Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht« (T, 79). Deren Bläue »erstrahlt [...] gegen die Stadt« (T, 90) der industriellen Moderne hin.

Jene zerstörerischen Möglichkeiten des ›Geistes‹ kommen bei Trakl in einem Bildraum zur Sprache, der in die Tiefe von paradigmatischen Zeichenketten der historischen Avantgardedichtung führt: die gleißende Mittagssonne in der panischen Atmosphäre »der sengenden Wildnis des Tiers« (T, 70). Zwei Verse aus *Westliche Dämmerung* verbinden die ›dämonische Großstadt‹ mit der zerstörerischen Sonne: »Metallischer Brodem um Stahlarkaden/ Der Stadt, die um die Sonne rollt« (T, 163). Die industrielle Stadt, mithin auch die »verweste Gestalt« des Menschen, »gefügt aus kalten Metallen« (T, 70), erscheint als Trabant einer versengenden, ›schwarzen‹ Sonne, *dem* bildgewordenen zerstörerischen ›Geist‹ der Moderne.

Die Weichen zur Wiederentdeckung einer ›vernichtenden Sonne‹ – im ›christlichen Abendland‹ in dem Maße verdrängt, als eine platonistisch idealisierte ›Sonne⁸³ zu *dem* Symbol von Macht und Autorität (Gottes, des Königs, des Vaters) aufstieg – hatte Hölderlin gestellt, indem er die bildrhetorische Kraft der ›Sonne‹, der besonderen Atmosphäre Pans und der Mittagsdämonen der griechischen Antike erinnerte.⁸⁴ Die verzehrende Mittagssonne der Griechen verwandelt sich bei Hölderlin zur Allegorie des modernen Schicksals: Der moderne Mensch ist wohl »vernünftig geworden«, aber auch »vereinzelt«, »ausgeworfen aus dem schönen Garten der Natur« und »vertrocknet| an der Mittagssonne.«⁸⁵ Das auflösende Sonnenlicht wird Chiffre des »Nichts, das über uns waltet«,⁸⁶ was für Baudelaires Ästhetik der Korrespondenzen grundlegend werden sollte.

In Baudelaires Gedicht *Une Charogne*, für Trakl nicht weniger wegweisend als für Rilke, kocht eine gnadenlose, zersetzende Sonne einen verwesenden Tier-Kadaver und löst ihn in seine Elemente auf. Statt Ordnung schafft sie Chaos.⁸⁷ In den von van Gogh inspirierten »Sonnenblumen schwärzlich und verwittert« (*Melancholia*, T, 197), in der ›blutroten‹ Mittagssonne aus *Kleines Konzert* (»Kaum hörst du noch der Grillen Singen«), verschwistert der »Verwesung« und den »Aussätzigen« (T, 25), selbst in scheinbar erlebnislyrischen Versen wie: »Die Stille wächst und der Mittag glüht« (*An einem Fenster*, T, 142), greift Trakls Dichtung sowohl auf antike Mythologeme der *demoni meridiani* zurück, als auch auf deren allegorisch-kritische Transformation in der Poesie der historischen Avantgarden.

Für Trakl selbst war Arthur Rimbaud, wie ausgiebig erforscht,⁸⁸ die wichtigste Anschlussstation zu jener radikalen Revolution der Poesie. Trakls Dichtung transformiert jedoch bestimmte Rimbaud-Sequenzen. So geht »die Qual verbrannter Gärten« (*Unterwegs*, T, 169) ebenso wie der Vers »Metallne Minute: Mittag, Verzweiflung des Sommers« (*An Mauern hin*, T, 226) zweifellos auf Passagen

aus Rimbauds *Les Illuminations* zurück.⁸⁹ Während Rimbauds Textpassagen eine psychologische Deutung wenn nicht nahelegen, so doch nicht ausschließen, liegen die Dinge bei Trakl anders. Hier erfüllt sich exemplarisch Trakls operative Devise, das Gedichtete sei um »so viel besser als [...] es unpersönlich ist.«⁹⁰ Die »Verzweiflung des Sommers« und die »metallne« Härte einer »verbrennenden« Sonne sind nicht auf ein subjektives Gestimmtsein des poetischen Ichs beziehbar, sondern entfalten ihre Bedeutungen erst im strukturalen Kontext einer dichterisch hervorgerufenen »mythischen Welt«. Danach erscheint die steinern-metallische Welt der großindustriellen Moderne in der panischen Atmosphäre der zerstörerischen Sonne und »der sengenden Wildnis des Tiers« (T, 70). In ihr regiert »des Menschen verweste Gestalt; gefügt aus kalten Metallen«, unter einer versengenden Sonne, die mit der »Verwesung« im Bunde steht, die in »brennender Luft« und trüben »Wassern« auf Hochtouren kommt (vgl. T, 143, 25). In dieser allegorischen Welt gewinnt »der purpurne Mensch« (T, 226), ein von destruktiven, größenwahnsinnigen Trieben beherrschter Sozialcharakter, die Oberhand, »umdüstert vom [...] dunklen Gold/verfallner Sonnenblumen« (T, 48), »durchglüht von gigantischen [...] Sonnen« (*Drei Träume*, T, 131). Kein Zufall ist es, wenn Nietzsche die Geburt des »höheren Menschen«, der die Tugenden der Selbsterhaltung verachtet, in der panischen Atmosphäre der Mittagszeit ansiedelte, wo griechische Dämonen seinem *Zarathustra* jene Vision im »Schlaf« einflößen, die er aus dem »schauerliche[n] Mittags-Abgrund« schöpft.⁹¹

Der »Sohn des Pan« als subversiver Dichter der Moderne

Eine verwandte Transformation betrifft den berühmten »Sohn des Pan«, der bei Trakl »in Gestalt eines Erdarbeiters [erscheint],/Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft« (*Psalm*, T, 32); oder im Gestein unter »der Sonne« verborgen ist: »Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft/ Der Sohn des Pan im grauen Marmor« (*Helian*, T, 40). Das ist mehr als eine Hommage an Rimbaud, der in *Antique* einen »Sohn des Pan« beschworen hatte (»Gracieux fils de Pan!«), der nicht nur äußerlich (mit blumenbekränzter Stirn) dionysischen Charakters ist, sondern sogar dionysische Androgynie verkörpert.⁹² In die Figur des »Sohn des Pan« sind zweifellos Trakls dichterische Idole (Hölderlin, Rimbaud) eingeschmolzen. Und doch geht ihre Bedeutung darüber hinaus. Der »Sohn des Pan«, dem Rimbaud nachrief: »Promène-toi, la nuit« [Wandle einher in der Nacht],⁹³ verwandelt sich in Trakls poetischem Kosmos. Er atmet den »Duft von Teer« (T, 48), »schläft« im Gestein der großindustriellen Moderne, ist deren »versengende[n] Wildnis« (T, 70), dem »Wahnsinn der großen Stadt« (T, 69) ausgesetzt. Zugleich ist er als Dichter auf »Wanderschaft« (T, 210), um Elemente der »mythischen Lebenswelt« auszugraben, die hinter verdinglichten Fassaden verborgen sind.

Deshalb ist er ein »Erdarbeiter«, der nicht nur in Unter-Gesellschaften der offiziellen Welt, mithin – Signum eines *poète maudit* à la Rimbaud – in einer Welt der Marginalisierten (Huren, Träumern, Süchtigen, Aussätzigen usf.) zu Hause ist; sondern zugleich den mythischen Raum unbewusster Unterströme der Subjektivität, der modernen Gesellschaft (»Märchen in Fabriken grau versperrt« [T, 169]) erkundet.

»Träumen wir die Schrecken/Unseres nächtigen Blutes/Schatten der steinernen Stadt« (*An Johanna*, T, 185). Wenn der »Sohn des Pan« im *Gestein* verborgen schläft, träumt, imaginiert, dann ist er versunken ins beseelte Ganze der »mythischen Lebenswelt: Denn »leise tönt in vergilbtem Gestein« – die »Blaue Blume« (*Verklärung*, T, 67). Im Stein sind die um Schmerz und Gewalt kreisenden Triebimpulse beruhigt und besänftigt. In seiner Nähe zum »magischen« Gestein enthüllt sich der »Sohn des Pan« als subversive Gestalt des Dichters, die dem »purpurnen Menschen« (T, 226) diametral entgegengesetzt ist: verkörpert dieser den zerstörerischen Geist der Moderne, deren vernichtende entgrenzende Energie, so jener den »sanften Geist«, der die Seele »öffnet« (T, 29). Statt subjektive »Verzweiflung« auszudrücken, entfaltet Trakls poetische Zeichenwelt ein Panorama der »Entzweiung« der modernen Welt seiner Zeit,⁹⁴ worin sich die »gigantischen, prasselnden Sonnen« (T, 131) und »feuchte«, »heilige Bläue« (T, 37, 47), eine glücklich »glühende Schwermut« (T, 186) und »tödliche, /Wutgeifernde Ekstase« (*Der Heilige*, T, 150), der machtgestützte »purpurne Mensch« und der ohnmächtige, marginalisierte Dichter unversöhnlich gegenüberstehen.

Verlassene, abgeschiedene Gärten - imaginäre Räume der Dichtung

Passagen von Rimbauds *Proses évangéliques* beschwören »l'eau de Mort«, »l'eau ensevelie« (das schlammige Wasser) unter einer stechenden Mittagssonne. Am Rande dieser schwarzen Wasser (»L'eau était toujours noire«) drücken sich »Bettler« und »elende Krüppel« herum.⁹⁵ Bei Trakl sitzen am Ufer der »grünen Tümpel« – die »Aussätzigen« (T, 25). Was keine ephemere Verbindung ist: »In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige« (*Helian*, T, 43); zuvor schon ging »der Fremdling [...] an Mauern von Aussatz hin« (T, 41). Der »Aussätzige«, der »Fremdling« sind nicht nur Masken des lyrischen Ichs, sondern darüber hinaus – ähnlich dem »Sohn des Pan« – Figuren der Selbstverständigung des modernen Dichters. So portraitierte sich schon Rimbaud gegen Ende von *Une saison en enfer* als Aussätziger: »Je me revois, la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus« (Ich sehe mich wieder, die Haut zerfressen von Kot und Pest, das Haar und die Achselhöhlen von Würmern und noch dickere Würmer im Herzen, ausgestreckt inmitten der Unbekannten).⁹⁶

Der »dämmervolle Garten«, den Trakls Wandernder im Sonett *Verfall* durchstreift (T, 35), ist wie die schwarzen Wasser Rimbauds, die leuchten »par ces lueurs d'orages précurseurs des éclairs d'enfer« in jenem Gewitterlicht, das die Blitze der Hölle ankündigt,⁹⁷ in eine Atmosphäre des Satanischen getaucht. Der »höchst seltsame Garten« ist »erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern,/Spinnen, Fledermäusen« (*Der Schlaf*, T, 88) – biblischen Attributen des Satanischen. War der biblische *Garten Eden*, der *hortus conclusus* der christlichen Klöster von umfriedenden Mauern umgeben, mit dem Brunnen ewigen Lebens im Zentrum, so Trakls verfallener Garten von »kalten Mauern«, an denen »tote Waisen« liegen (*Psalm*, T, 33), wo »dunkle Brunnenränder [...] verwittern«, über die sich »Asterne neigen« (T, 35).

»Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens« (T, 41). Er ist von tiefer Ambivalenz gezeichnet. Zum einen ist er mit dionysischen Bild-Werten aufgeladen, von »dämmernder Bläue« durchweht; ist er »Schwesters Garten«, wo sie zum »Engel« wird (T, 180), wo die Geschwister einander »erkennen: »O das Wohnen in der Stille des dämmernden Gartens,/Da die Augen der Schwester sich [...] im Bruder aufgetan« (T, 178). Dabei weht »feuchtes Blau um unsre Schläfen« (T, 178). Die »Stille des dämmernden Gartens« erweist sich als Äquivalent und Sonderfall »der beseelten Bläue der Nacht« (T, 79): In beiden findet der »Fremdling« zu seiner irdischen Seelen-Heimat, wo sich im Rückgang in die beseelte Welt des mythischen Lebens und im Einklang mit der »Stille der Verstorbenen«, die gerade den »alten Garten« lieben (T, 177), endlich »wohnen« lässt, wo die Zeit des ekstatischen Augenblicks regiert, in der man »der Stunden Weiser kaum mehr rücken« fühlt (T, 35).

Auf der anderen Seite ist er ein verwüsteter Ort der Abgeschlossenheit, wo im Gegensatz zu den repräsentativen Gärten der gesellschaftlichen Macht (Kloster-, Schlossgärten, Grand-Hotel-Parks) anstatt Ordnung und Ratio – Ödnie, Wahnsinn, Chaos herrschen. An dieser Stelle zeigt sich, dass das »Satanische« in Trakls Dichtung nicht in erster Linie – wie bei Baudelaire oder Rimbaud – Element einer »Ästhetik des Bösen« ist.⁹⁸ Das Böse in Trakls Dichtung ist strukturell und funktional *aufgespalten*: Einerseits bezeichnet es das Gottlose eines »sanften«, beseelenden (Natur-)Geistes, das unchristliche Heilige einer mythischen Ganzheit des Lebendigen in Raum und Zeit. Und als solches ist es Gegenbild zur göttlichen Weltordnung und zur darin gespiegelten hierarchischen Ordnung gesellschaftlicher Macht. Andererseits aber bezeichnet das Böse die Entfesselung grenzüberschreitender Gewalt, wie sie sich im menschlichen Triebleben und in der Dynamik der großindustriellen Moderne zuträgt. In der magischen Zeichensprache der Dichtung gesagt: im »Bösen« Trakls begegnen sich das Purpurne von Wollust, Gigantismus, blutiger und sachlicher Gewalt (»Ihr grauen Türme/Überfließend von höllischen Fratzen,/Feurigem Getier« [*Die Nacht*, T, 90]); und die Bläue einer orphisch besänftigten, dionysisch ak-

zentuierten mythischen Welt. Diese Welt findet im »dämmervollen Garten« ein Asyl inmitten der bürgerlichen Ordnung der Dinge, der sachlichen Rationalität der Moderne. Zugleich finden die Opfer von deren Gewalt: all die Aussätzigen, Süchtigen, Elendsgestalten, wie sie das Bild »blasser Kinder Todesreigen« (T, 35) metaphorisch verdichtet, ihrerseits Asyl in jenem Garten.⁹⁹

Dieser ist unschwer als Allegorie der modernen Poesie zu erkennen. Wenn Trakl die schwindstüchtigen Kinder in seinen »Garten« mitnimmt, vorm Vergessen bewahrt, lässt er sie im Bezirk seiner Poesie wohnen, denn dieser Garten ist ein selbstbezügliches Bild des poetischen Raumes. Insofern steht er in der Tradition symbolistischer Bilder wie Mallarmés »jardins d'améthyste« lamethystene Gärten, seiner »Parkalleen« in »erlesener Selbstvergessenheit« *Iles allées de son parc, la vacance exquise de soil*,¹⁰⁰ oder des »todgesagten Parksl« bei George:¹⁰¹ Solche Bilder sind »Teile der dichterischen Selbstdeutung, selbstgeschaffene Welten, die [...] manchmal zu einer großartigen Einöde werden«.¹⁰² Es sind Bilder einer Poesie, die sich als autonomen Raum setzt, deren Sprache sich abseits gesellschaftlicher Kommunikation, in *Abgeschiedenheit* behaupten will. Der abgeschiedene Garten gewinnt den Sinn einer artistischen Leere, aus deren Grund – wie paradigmatisch aus dem »blanc« Mallarmés, aus dem »Weiß, das ihr Ider Poesiel die Weihe gibt«¹⁰³ – die Worte, gesellschaftlich zweckhafter Sprache entzogen, verwandelt hervorgehen: als magische Wort-Ikonen wie »blaues Wild«, »Sternenweiher«, »eisige Woge der Ewigkeit«.

Trakls »verlassener Garten« unterscheidet sich indes dadurch von symbolistischer *poésie pure à la Mallarmé* oder George, dass seine Abgeschiedenheit nicht nur den Sinn einer artistischen Leere besitzt, sondern in ihr die Fülle einer mythischen Lebenswelt aufscheint. Das verdichten trochäische Verse aus *Herbstseele*: »Blaue Seele, dunkles Wandern/Schied uns bald von Lieben, Andern« (T, 61). Die unentwegte Suchbewegung der Masken des poetischen Ichs nach einer »mythischen« Seelen-Heimat, welche keineswegs mit esoterischer Mystik, okkulten Theosophie zu verwechseln ist,¹⁰⁴ macht das poetische Ich und seine Spiegelungen zu *Abgeschiedenen*. Es trennt sie vom konventionellen Sinn der »Anderen«, die in der modernen Markt- und Verwertungsgesellschaft funktionieren müssen. Sie sind auch insofern »abgeschieden«, als sie einen sozialen Tod gestorben sind.

Das wirft neues Licht auf eine der Masken des poetischen Ichs: den *Wahnsinnigen*. Statt ein im modernen Sinne Geisteskranker ist er ein poetisches Medium des Unbewussten: So »zeigt sich sanftem Wahnsinn oft das Goldne, Wahre« (*Winkel am Wald*, T, 23). Die Dichtung selbst ist »tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn« (*In ein altes Stammbuch*, T, 24). Trakls »Wahnsinniger« ist ein der antiken *mania*, des Wahns Sinniger: Er spürt die latenten Übergänge, Schwellen zwischen Vernunft und Wahn auf; ist das subjektlose Subjekt einer dem Unbewussten geöffneten ästhetischen Imagination. Er ist ein später Nach-

komme von Goethes *Egmont*, der »eingehüllt in gefälligen Wahnsinn« versinkt, außer sich kommt, zu sein aufhört, der »der Abgeschiedene« ist, der von Ferne in Anderen fortlebt.¹⁰⁵ Trakls wandernder »Fremdling« ist ausgesetzt im autonomen Raum der Poesie, abgeschieden vom gesellschaftlichen Funktionsbetrieb, »versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns« (T, 41), das freilich im Unterschied zu Goethe nicht mehr »gefällig« ist.

Trakls Dichtung umfängt »die Schatten der Alten«, die verhallte »Klage eines großen Geschlechts« ebenso »liebend« (T, 79) wie die frühe, magische Kindheit. Der strukturalen Leere der modernen Verwertungsgesellschaft setzt sie die poetische Konstruktion einer Referenz auf die latent im Unbewussten der Gesellschaft fortwirkende »mythische Lebenswelt« entgegen. Dieser Prozess kommt in ihr selbst zur Sprache – im Eingangsvers von *Psalm*: »Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat« (T, 32). Das »Auslöschung« von Licht und Feuer (durch den Wind) bedeutet im Sanskrit *nirvana*, das zum heiligen Nichts des Buddhismus wurde. Dem Nirwana der rastlosen, ziel- und sinnlosen Dynamik der modernen Lebensform setzt die Dichtung trotz ihr eigenes Sein, ihr »es ist...« entgegen, das in sich zugleich das Sein der mythischen Welt aufbewahrt.

Anmerkungen

- 1 Siehe etwa Michael Rohrwasser, *Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis Arthur Schnitzler*, Gießen 2005; Robert Stockhammer, *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*, Berlin 2000.
- 2 Vgl. Stockhammer, *Zaubertexte*, 16, 33f. (das Magische bestehe »seiner basalen Bestimmung« nach darin, »direkt und zwingend auf die Außenwelt einzuwirken«, das heißt sie zu unterwerfen lebd., 33f.).
- 3 Siehe Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, Frankfurt/Main 1970, 101ff.
- 4 Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen [Essay on Man]*, Frankfurt/Main 1990, 148f. – Bereits Malinowski hatte auf den »sympathetischen« energetischen »Kontext« der magischen Praktiken verwiesen (Bronislaw Malinowski, *Eine ethnographische Theorie des magischen Worts* [1935], in: ders., *Schriften zur Anthropologie*, Frankfurt/Main 1986, 170).
- 5 Ernst Cassirer, *Das mythische Denken*, in: ders., *Philosophie der symbolischen Formen. Teil II*, Darmstadt 1953, 31.
- 6 Siehe Cassirer, *Versuch über den Menschen*, 132, 130.
- 7 Ebd., 130, 133f.
- 8 Hans-Jürg Braun, *Mircea Eliades Interpretation des Mythos im Blickfeld der »Philosophie der symbolischen Formen«*, in: ders. u.a. (Hg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main 1988, 206–219, hier 214, 213. – Vgl. Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt/Main 1977, 112f.
- 9 Cassirer, *Versuch über den Menschen*, 132f.
- 10 Der Tod eines Einzelnen ist (Cassirer präzisierend) »sowohl natürlich als auch antikulturnell«, bedeutet einen »Schaden, den die Natur der Gesellschaft zugefügt hat«, und »zieht eine Schuld der ersten nach sich«, die zu begleichen (etwa bei den brasi-

- lianischen Bororo) ein kollektives Jagd-Ritual erforderlich macht: eine »Expedition gegen die Natur«, übelwollende Naturgeister als Sühneaktion (Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* [1955], übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main 1978, 225).
- 11 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [1962], übers. von Hans Naumann, Frankfurt/Main 1997, 255, 260.
 - 12 Ebd., 256; Beispiele ebd., 64–67. – Vgl. Cassirer, *Das mythische Denken*, 241–245.
 - 13 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1974, 135, 137.
 - 14 Siehe hierzu Dietmar Voss, *Die Neuentdeckung der Leere. Zur Rekonstruktion des ›Amor Vacui‹ in Ästhetik und Dichtung der klassischen Moderne*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 3 (2000), 547–561.
 - 15 Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, übers. von Rolf Stabel, München 1995, 285 [s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries«].
 - 16 »Wie die Ikone des byzantinischen Kultus besteht das Wort-Ikon in jener Verschmelzung von Sinn und Sinnlichem; es ist auch jener harte skulpturartige Gegenstand, zu dem die Sprache wird, wenn sie von ihrer Referenzfunktion abgelöst und auf ihre undurchsichtige Erscheinungsform reduziert wird« (Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, übers. von Rainer Rochlitz, München 1986, 200). – Ein an der Peirce'schen Semiotik geschulter Leser mag hier an den Begriff des *ikonischen Zeichens* denken (vgl. Michael Franz, Art. *Zeichen/ Zeichenklassen*, in: Achim Trebeß (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart–Weimar 2006, 434–436); allerdings ist das Wort-Ikon, dessen Begriff Ricœur aus dem Umkreis des *New Criticism* (Wimsatt, Beardsley) entlehnte, von referenzieller Verweiskfunktion gerade entbunden und rein auf Sprache bezogen.
 - 17 Ricœur, *Die lebendige Metapher*, 199, 203.
 - 18 Ebd., 165, 241.
 - 19 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* [1956], Reinbek/Hamburg 1985, 50f.
 - 20 Siehe Stockhammer, *Zaubertexte*, 212f. Gewonnen wurde diese Unterscheidung im Kontext der Benjamin-Philologie (vgl. ebd., 208–214).
 - 21 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 135. Abgelöst von seinem ästhetischen Bann im Werk, leuchtet jener Geist »nur als Negation« von Kunst (ebd., 137).
 - 22 Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, übers. von Traugott König, Reinbek/Hamburg 1981, 17.
 - 23 Ebd., 17.
 - 24 Marcel Proust, *Swanns Welt 2*, in: ders., *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, übers. von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/Main 1964, Bd. 2, 513.
 - 25 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt/Main 1970, 28f.
 - 26 »Der *Index* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in [...] einer existentiellen Relation zu einem Objekt liegt. Ein *Index* erfordert deshalb, daß sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen« (Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt/Main 1983, 65); vgl. auch Franz, *Zeichen/ Zeichenklassen*, 434.
 - 27 Malinowski, *Eine ethnographische Theorie des magischen Worts*, 170f., 180.
 - 28 Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 285. – Rimbauds Verse: »*Ô saisons! Ô châ-teaux! / Quelle âme est sans défaut?*« kommentiert Sartre: »Niemand wird gefragt, niemand fragt: der Dichter ist abwesend« (Sartre, *Was ist Literatur?*, 20).
 - 29 Octavio Paz, *Magische Kunst*, in: ders., *Essays 2*, übers. von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf, Frankfurt/Main 1984, 285, 284f.

- 30 Ebd., 283.
- 31 Martin Heidegger, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, in: ders., *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959, 35–82, hier 37. – Im Folgenden werden einige Hinweise Heideggers zur Analyse der immanenten Logik von Trakls poetischer Zeichenwelt genutzt, ohne dass damit Heideggers gegenaufklärerische Strategie geteilt würde, Dichtungen (Hölderlins, Rilkes, Trakls) als vermeintliche ›Rufe des Seins‹ zur Remythisierung des philosophischen Diskurses zu verwenden.
- 32 Vgl. Winfried Menninghaus, der eine magische Materialität von Worten als »jeglicher rationalen Diskussion verschlossen«, als kindische »hilflose Unbedarftheit« akademisch exkommunizieren will (Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/Main 1980, 43, 244).
- 33 Vgl. exemplarisch Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*, Salzburg 2009. – Kleefelds Bestreben, die Dichtung Trakls unter okkultistische Esoterik (etwa der Anthroposophie Rudolf Steiners) zu subsumieren, spricht dem aufklärerischen Erbe Hohn, das Kleefeld in seinen früheren psychoanalytischen Trakl-Deutungen noch bewahrt hatte.
- 34 Siehe Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, München 1998, 208; im Folgenden nachgewiesen mit der Sigle T und Seitenangabe, gegebenenfalls unter Hinweis auf den Gedichttitel.
- 35 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 41.
- 36 Ebd., 51.
- 37 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in: ders., *Werke*, hg. von Gerhard Schulz, München 1981, 289, 288, 289.
- 38 Ebd., 256.
- 39 Bezogen auf die Unterart des *Hyazinthus orientalis*, dessen wilde Blüten vorwiegend violettblau sind. Die Gleichsetzung von Elis mit der (blauen) Hyazinthe geht – abgesehen vom griechischen Mythos von Apollon und Hyazinthus, der von jenem begehrt, aber unabsichtlich getötet wird – wiederum auf Novalis (*Die Lehrlinge zu Sais*) zurück: Hyazinth heißt der jugendliche Held, der in der ganzen Welt »die Mutter der Dinge«, »die verschleierte Jungfrau«, die »heilige Göttin« der Natur (Isis) sucht, und schließlich hinter dem »Schleier« den Körper seiner (gar nicht »himmlischen«) Geliebten findet (siehe Novalis, *Werke*, 111f.).
- 40 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 59.
- 41 Wolfgang Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, 241.
- 42 Friedrich Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, in: ders., *Werke*, Berlin–Weimar 1989, Bd. 2, 30, 23, 30.
- 43 Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in: ebd., 177.
- 44 »Es winkte der abendhauch / Mit dem geneigten glücke / Nimm und bewahr es auch / Eh dir ein andrer es pflücke« (Stefan George, *Das Jahr der Seele* [1897], Stuttgart 2005, 117).
- 45 Im Gedicht *Gesang des Abgeschiedenen* erscheint Hölderlin als »der Bruder«, der, eingeführt mit »Brot und Wein«, mit »nächtigen Augen« aus der besetzten Bläue den Suchenden anschaut, »daß er ruhe von dorniger Wanderschaft« (T, 79). Zu Hölderlins obsessiver Wander-Leidenschaft und ihrem Zusammenhang mit der poetischen Praxis siehe Pierre Bertaux, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie*, Frankfurt/Main 2000, 268–279.
- 46 Novalis, *Fragmente und Studien bis 1797*, in: ders., *Werke*, 310, 311. Im Theorem

- des freien Ich als »Schweben zwischen Extremen, die notwendig zu vereinigen und notwendig zu trennen sind« (ebd., 310), kombiniert Hardenberg Fichtes radikale Subjektphilosophie mit der dialektischen Naturphilosophie des jungen Schelling. Theorieformationen, die er – ähnlich wie Hölderlin, nur zwei bis drei Jahre später – kurz hintereinander rezipierte.
- 47 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal. Vollständige zweisprachige Ausgabe*, übers. von Friedhelm Kemp, München 1986, 198 f. – Vgl. auch Trakls Gedicht *Einer Vorübergehenden* (T, 150).
- 48 Wie van Goghs *Der Sämann* (1888) und *Vier Sonnenblumen* (1887).
- 49 Manfred Pohlen, *Psychoanalyse als Mantik*, in: Hans-Martin Lohmann (Hg.), *Die Psychoanalyse auf der Couch*, Frankfurt/Main–Paris 1984, 151 f.
- 50 Ebd., 152.
- 51 Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, 242.
- 52 Siehe hierzu Platon, *Timaios*, übers. von Franz Susemihl, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Erich Loewenthal, Köln–Olten 1969, Bd. 3, 132, 136–138.
- 53 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner, Frankfurt/Main 1978, 37, 38, 39.
- 54 Ebd., 39.
- 55 Ebd., 157 f.
- 56 Ebd., 155. – Im Blick auf den Raum der Sprache ist das »aggressive Triebverwerfen« »seine Bedingung und sein Verdrängtes zugleich« (ebd., 153). Avantgardistische Poesie holt diese verdrängte Triebquelle des Symbolischen zurück in die Sprache.
- 57 Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* [1968], übers. von Gertrud Müller, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* [1869], Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 163–281, 211.
- 58 Hierin ähnelt ihre Rolle derjenigen von Diotima in Hölderlins *Hyperion*: Der feiert Diotima als Priesterin unserer »neuen Kirche«, »wo wir uns versammeln und vereinen in den Armen unserer Gottheit, der Natur« (Hölderlin, *Werke*, Bd. 2, 67, 50). – Vgl. auch Otto Basel, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek/Hamburg 1965, 70 (Trakl habe die Schwester in eine Phantasie-Figur, »eine Sagen-gestalt verwandelt«, sie »mythisiert«).
- 59 Manfred Pohlen, Lothar Wittmann, *Die Unterwelt bewegen. Versuch über Wahrnehmung und Phantasie in der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1980, 91.
- 60 Weniger »entpersonalisiert« heißt es in der ersten Fassung des Gedichts noch: »Zwei Wölfe im finsternen Wald / Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung / Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns« (T, 217).
- 61 Womit sie sich prägnant von *Brüderchen und Schwesterchen* (im gleichnamigen Grimm'schen Märchen) unterscheiden, die, halb vertiert, in einer Waldeshöhle glücklich zusammenleben. Vgl. auch Franz Fühmann, *Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung*, München 1985, 218–222.
- 62 Gunther Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie*, Tübingen 1985, 63.
- 63 Vgl. Edgar A. Poe, *Der Fall des Hauses Asher* [*The Fall of the House of Usher*], übers. von Arno Schmidt, in: ders., *Werke*, hg. von Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller, Olten 1966, Bd. 1, 636–640, 663 f. – Robert Müller, *Tropen. Der Mythos der Reise* [1915], Stuttgart 1993, 22–26, 36 f. (Die »braunen Wasser« der Tropen verbergen eine »Welt des Grauen«, das heißt »das große Geschlecht, [...] Mutter und Hure zugleich«).
- 64 Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne*, 292. – Kleefelds Deutungsarbeit wird freilich ge-

- trübt durch ihre dem Trakl'schen Werk unangemessene *personalisierende* Tendenz. So heißt es etwa symptomatisch: »Der Wunsch Trakls, in den Schoß des Wassers zurückzukehren, verwandelt sich in Angst vor dem Ertrinken, in psychotische Angst« (ebd., 293).
- 65 Ebd., 62.
- 66 Vgl. dazu ebd., 66–71. Trakls Leben / Poesie steht »im Banne einer unheilvollen Mutterimago«.
- 67 Insofern greift es zu kurz, »daß das Bild der Schwester [...] immer mehr ins Strahlende und Erhabene sich wandelt« (Fühmann, *Sturz des Engels*, 217).
- 68 Siehe Ovid, *Metamorphosen*, übers. von Gerhard Fink, München 1990, 243; vgl. auch Fühmann, *Sturz des Engels*, 219; sowie Walther Killy, *Über Georg Trakl*, Göttingen 1960.
- 69 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 45.
- 70 Ebd., 65, 62.
- 71 Siehe Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, in: ders., *Schriften*, Berlin 1828 [Nachdruck 1966], Bd. 4, 243.
- 72 Novalis, *Werke*, 540, 555, 540.
- 73 Tieck, *Der Runenberg*, 224.
- 74 E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: ders., *Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher*, Weimar 1924, Bd. 9, 191.
- 75 Siehe Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne*, 64f.
- 76 Deleuze, *Masochismus*, 269.
- 77 Zum Wortfeld »Steigen, Stiege, Treppe« in Träumen siehe Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1972, Bd. 2, 287–289, 349f.
- 78 Vgl. auch *De Profundis*: »Im Haselgebüsch / Klängen wieder kristallne Engel« (T, 27). Kleefeld stellt daher das »Haselgebüsch« in eine »paradigmatische Beziehung« zur »blauen Höhle« des Wassers: in beiden realisieren sich Verschmelzungswünsche (siehe Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne*, 285).
- 79 Die Imagination eines grenzüberschreitenden, ekstatischen Begehrens und seiner Dialektik in Bildern des Feuers und der übergreifenden Flamme geht auf Hölderlin zurück. Siehe Hölderlin, *Hyperion*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, 177, 190. – Vgl. auch Dietmar Voss, *Hölderlin und die Triebstruktur des Menschen*, in: *Weimarer Beiträge*, 63(2017)3, 347–366.
- 80 Vgl. hierzu Elsbeth Wolffheim, »Die Silberstimme des Totengleichen«. *Das Farbwort »silbern« im lyrischen Werk Georg Trakls*, in: *Text+Kritik*, 4/4a (1985), 39, 45. – Irreführenderweise nennt Wolffheim das Trakl'sche *silbern* »Metapher«. Vielmehr setzt hier die Dichtung ein *absolutes* Bild ohne jede Spur von Ähnlichkeitsbeziehungen zum Bezeichneten.
- 81 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 60.
- 82 Siehe dazu das Kapitel *Expressionismus* (paradigmatisch etwa Georg Heyms Gedichte *Die Dämonie der Städte*, *Der Gott der Stadt* oder *Verfluchung der Städte*; sowie Oskar Loerkes Gedichte *Der steinerne Wabenbau* oder *Die gespiegelte Stadt*) in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1973, 107–197; darin die genannten Gedichte 111–116, 164f., 167f.
- 83 Vgl. Platon, *Politeia. Buch IX. Griechisch und deutsch*, Frankfurt/Main–Leipzig 1991, 513.
- 84 Siehe dazu Roger Caillois, *I demoni meridiani*, Turin 1988.
- 85 Hölderlin, *Hyperion*, 42f.

- 86 Ebd., 178, 81.
- 87 Siehe Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*, 64–67.
- 88 Siehe etwa Reinhold Grimm, *Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 9 (1959), 288–315; Bernhard Böschstein, *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Imagination im Werk Georg Trakls*, in: Walter Weiß, Hans Weichselbaum (Hg.), *Salzburger Trakl-Symposium*, Salzburg 1978, 9–27; Rémy Colombat, *Existenzkrise und »Illumination«*, in: Hans-Georg Kemper (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl*, Stuttgart 1999, 61–79.
- 89 »[...] et ce vent du Sud excitait les vilaines odeurs des jardins ravagés [...]. Le Sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été« [und dieser Südwind entfachte alle häßlichen Düfte der verwüsteten Gärten ... erinnerte mich an die jammervollen Begebenheiten meiner Kindheit, an meine Sommerverzweiflungen] (Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch*, hg. und übers. von Walter Küchler, Gerlingen 1992, 208f.).
- 90 Trakls Brief an Buschbeck (Oktober 1912); zit. nach: Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung*, 245.
- 91 Siehe Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: ders., *Werke*, hg. von Karl Schlechta, München 1969, Bd. 2, 512f., 515, 522.
- 92 »Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe« [Dein Herz schlägt in diesem Leib, in dem das zwifache Geschlecht im Schlaf liegt] (Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*, 194f.).
- 93 Ebd.
- 94 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 50. Darin bezieht Heidegger »die Zwietracht der Geschlechter« ausdrücklich ein.
- 95 Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*, 260f.
- 96 Ebd., 322f.
- 97 Ebd., 260.
- 98 Siehe dazu Dietmar Voss, *Ästhetische Semiotik des Bösen. Avantgardistische Dichtung und negative Trieblust*, in: *KulturPoetik*, 16(2016)2, 173–194.
- 99 Vgl. dazu Fühmann, *Sturz des Engels*, 147 (Trakl habe die todgeweihten Kinder »in seinen schönen Garten genommen; nichts hätte ihn dazu zwingen können, doch er zwingt uns damit zur Brüderlichkeit, mit jenem Zwang, der Dichtung eigen« ist).
- 100 Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 52f., 168f.
- 101 »Komm in den todgesagten park und schau:/ Der schimmer ferner lächelnder gestade/ Der reinen wolken unverhofftes blau/ Erhellte die weiher und die bunten pfade« (George, *Das Jahr der Seele*, 12). Das ist der Raum des Dichters, »der nach dem parke sich zur ruhe wandte« (ebd., 40).
- 102 Werner Vortriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart 1963, 62f.
- 103 Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 310. – Vgl. dazu Christian Paul Berger, *Die Setzung und die Kritik des poetischen Nihilismus. Mallarmé, Trakl und die Poetik der klassischen Moderne*, in: Rémy Colombat, Gerald Stieg (Hg.), *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium*, Innsbruck 1995, 21–46.
- 104 Vgl. wie eingangs erwähnt Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung*. Der Autor verdunkelt darin die latenten Verbindungslinien zwischen Vernunft und Mythos, denen etwa das Interesse der Psychoanalyse und der Surrealisten sowie der Kultursemiotik gilt.

- 105 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke der Hamburger Ausgabe*, München 1982, Bd. 4, 452, 450 (Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, Abgeschiedne lebt uns.).

Demian Berger

Theodor W. Adornos Stefan-George-Rezeption

Eine dialektische Literaturbetrachtung

I.

Die Auseinandersetzung mit Stefan George war für Theodor W. Adornos philosophischen Werdegang entscheidend. Dieser Befund wird durch eine einfach quantitative Analyse bestätigt: Georges Name erscheint in Adornos *Gesammelten Schriften* 468 Mal. Zum Vergleich: Kafka wird 302 Mal, Goethe 298 Mal genannt. Gleichwohl hat die Forschung, trotz einiger Einzelstudien zur George-Rezeption Adornos, die Systematik und Struktur seiner George-Lektüre bislang nicht hinreichend herausgestellt.¹ Adornos oft konstatierte Ambivalenz,² die Georges philosophische ›Rettung‹ motiviert, erklärt sich aus seiner Doppelposition als Angehöriger der linken Frankfurter Intelligenz auf der einen, als Komponist der Zweiten Wiener Schule auf der anderen Seite – eine sozialgeschichtliche Konstellation, vor deren Hintergrund sich das Zusammenspiel dreier Problemfelder vollzieht: Erstens handelt es sich bei Adornos George-Lektüre um die Übertragung der materialistisch-dialektischen Methode auf die Kunstbetrachtung; diese hängt zweitens mit dem Problem des ›Klassischen‹ zusammen; drittens mit Adornos musikalischer Beschäftigung mit George. Der vorliegende Beitrag versteht sich als Versuch, die Verflechtung dieser Problemfelder darzustellen und damit die Logik von Adornos komplexem Verhältnis zu George zu erhellen.

Adorno hat sich mit Georges Gedichten von frühester Jugend an beschäftigt und er erwähnt George noch 1969, im Jahr seines Todes, im Essay *A l'écart de tous les courants* über Walter Benjamin, mit dessen Werk er jenes von George zeitlebens eng verknüpft sah.³ Die früheste schriftliche Äußerung über George findet sich in einer Konzertkritik vom August 1923 über Schönbergs George-Lieder (vgl. GS 19, 23f.). Von da an äußert sich Adorno, direkt oder indirekt, bis zu seinem Tod mit steter Regelmäßigkeit zu George. Außerdem handelt es sich bei Adornos erster von ihm selbst als gültig anerkannter, zwischen 1925 und 1928 entstandener Komposition mit der Opuszahl ›1‹ um die Vertonung von vier Gedichten aus Georges *Das Buch der hängenden Gärten*, *Das Jahr der Seele* und aus *Der siebente Ring*. Bereits seit 1921 hatte Adorno George-Gedichte vertont, ohne diese frühen kompositorischen Versuche allerdings schon zu seinem gültigen Werk zu rechnen.⁴ Zwar ist die Entscheidung, auf George-Gedichte

zurückzugreifen, teilweise der Zweiten Wiener Schule verpflichtet,⁵ doch ist die frühe, intensive musikalische Beschäftigung mit George allemal bemerkenswert; umso mehr, als das Nachdenken über Musik auch in Adornos philosophischen und literaturtheoretischen Schriften breiten Raum einnimmt. Eine zentrale Rolle spielt George dann in vier literaturkritischen Texten: In einem verschollenen Essay über Georges *Tage und Taten* von 1934, im Essay *George und Hofmannsthal* von 1939/40, in der *Rede über Lyrik und Gesellschaft* von 1957 sowie im von Adorno nicht zur Veröffentlichung vorgesehenen Typoskript *George*, das auf einen Radiovortrag vom 23. April 1967 zurückgeht. Im selben Jahr am 28. November führt der Literaturwissenschaftler Hans Mayer mit Adorno ein Radiogespräch, das den Titel trägt: *Der totesagte Park - der Fall Stefan George*.⁶

Indirekt ist George zudem Gegenstand in *Zu den Georgeliedern* (über Schönbergs Op. 15) von 1959, des Weiteren im Plattentaschen-Text *Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der Hängenden Gärten« von Stefan George, op. 15. Anton Webern: Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George, op. 4* von 1963 sowie im nachgelassenen Typoskript *Theodor W. Adorno, Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier, op. 7* von 1967. Daneben spielt George in zahlreichen weiteren Werken und Aufsätzen eine wichtige Rolle, etwa auch in der posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie*. Überblickt man sämtliche Äußerungen zu George in ihrer historischen Entwicklung, so kann man den Eindruck gewinnen, dass Adorno ab 1923 in wechselnden Konstellationen jene Bausteine zusammenträgt, die sich im späten George-Essay von 1967, im Gespräch mit Hans Mayer sowie in den – wohl spät entstandenen – Notizen aus der *Ästhetischen Theorie* zu einem Gesamtbild fügen.

Adornos Beziehung zu George stand seit seiner Jugend im Zeichen eines bürgerlichen Verdikts. Im Gespräch mit Hans Mayer berichtet er, wie er noch als »halbes Kind« im elterlichen Bücherschrank stöbernd auf den »damals noch mit Gold bedruckten Band *Hymnen · Pilgerfahrten · Algabal* gestoßen« sei und wie ihn sein Vater warnte, sich damit abzugeben, »wegen der Verstiegtheit und Posiertheit und Unnatur dieser Dichtung«. Selbstverständlich, fährt Adorno fort, seien solche Warnungen, »um es Georgesch auszudrücken, geradezu Lockrufe« gewesen. Wie auch das dazu antithetisch stehende Werk Thomas Manns habe er Georges Werk unter den Vorzeichen »eines Verbotes kennengelernt«, das sich »gegen die angebliche Décadence gerichtet« und wesentlich zur Attraktion Georges beigetragen habe.⁷

In diesem Bericht drückt sich das entscheidende Merkmal für die eigentümliche Affinität Adornos zu George aus: die antibürgerliche Ablehnung des Bestehenden, repräsentiert durch die väterliche Autorität. Dieselbe Negationsgeste sieht Adorno 1939 im Essay über den Briefwechsel mit Hofmannsthal in Georges unversöhnlicher, pseudo-aristokratischer »Haltung« am Werk, die sich aus der Ablehnung der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft und

Rationalität ergibt, aus einem »Baudelairesche[n] Hochmut des Verstoßenen« und aus einer sich unbewusst dichterisch, nicht bewusst theoretisch realisierenden Erkenntnis des objektiven gesellschaftlichen Zwangs (GS 10.1, 202, 208f., 227). Solche Negation schließt eine Ablehnung der bürgerlichen Alltagssprache ein: »Der Trotz gegen die Gesellschaft ist einer gegen deren Sprache« (ebd., 236). Noch 1967 im Gespräch mit Hans Mayer betont Adorno seine Faszination für den »ungeheure[n] Widerspruch gegen jede Art von etablierter Sprache und etablierter Bilderwelt«, seine Bezauberung vom »ganz Anderen, Fremden«, in dem er ein »Moment von [unbewusster] gesellschaftlicher Opposition gespürt« habe.⁸

Hierin, im antibürgerlichen, oppositionellen, antikapitalistischen, unkommunikativen und hermetischen Stilideal des Ästhetizismus, liegt der entscheidende Beitrag Georges und seiner französischen Vorläufer (vor allem Baudelaire und Mallarmé) zu Adornos Auffassung einer widerständigen künstlerisch-literarischen Moderne. Adorno historisiert die zeitgenössische Sprachskepsis, indem er in der epistemischen, ästhetischen und ethischen Unzulänglichkeit der gewöhnlichen Sprache nicht, wie etwa Fritz Mauthner und Hugo von Hofmannsthal, deren Wesensmerkmal erblickt, sondern sie als Folge einer Sprach-Kommodifizierung im Zuge einer allgemein um sich greifenden Kommerzialisierung begreift (vgl. GS 10.1, 212). Damit erweitert er Lukács' in *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) entfaltete Entfremdungs- und Verdinglichungsdiagnose in Anlehnung an den frühen Lukács der Nuller- und Zehnerjahre um ein Theorem, wonach ästhetische Erfahrung und autonome Kunst in der Moderne – wenn auch ohnmächtig und ideologisch – gegen eine sich auch im Sprachzerfall äußernde Entfremdung aufbegehrt.⁹ Georges hermetisches Stilideal hat sich Adorno – dessen Texte selbst spezifisch ästhetische Charakteristika aufweisen –, wie vor ihm schon Benjamin, für seine philosophische Sprache und Haltung zu eigen gemacht: eine Haltung der Unversöhnlichkeit, der Kommunikationsverweigerung und Fähigkeit zur sprachlichen Konzentration sowie der Absage an den Humor (vgl. GS 11, 604).¹⁰

II.

Am Grunde von Adornos Faszination für George steht also eine negative Geste, eine Absetzbewegung, die Adornos Werk mit demjenigen Georges verbindet, und der es wesentliche Impulse verdankt.¹¹ Das weist auf einen markanten Zug von Adornos George-Lektüre: Georges Zurückweisung der bürgerlichen Gesellschaft ist keine abstrakte, sondern eine »bestimmte« (GS 10.1, 237) Negation, weil sich aus ihr auch jene Widersprüche, jene formalen Eigenheiten und jene reaktionären oder gar faschistischen Tendenzen in Georges Gesamtwerk ergeben, die Adorno in rettender Intention dialektisch-prozesshaft entfaltet.

Den Plan, die materialistisch-dialektische Methode auf die Kunstbetrachtung zu übertragen, hatte Adorno gegenüber Horkheimer am 29. November 1937 brieflich expliziert: Am Modell von George wolle er exemplarisch den – im *Teppich des Lebens* (1899) sich vollziehenden – Umschlag einer bei Nietzsche und Burckhardt noch »progressiven« hin zu einer »reaktionären« deutschen Kulturkritik entwickeln. Eine solche »Georgeanalyse« erlaube es, »unsere Kategorien an einem als besonders edel tabuierten Gegenstand auszuprobieren und zu zeigen, daß sie diesem gewachsen sind, und daß es keine ästhetischen Reservate der materialistischen Dialektik gegenüber gibt, sondern daß diese es vermag, auch die sublimsten und scheinbar autonomsten Formprobleme aufzuschließen.«¹² Auch wenn Adorno diese spezifische Georgeanalyse nicht geschrieben hat, charakterisiert er damit doch die Methode *all* seiner George-Lektüren. Schon im frühen Aufsatz *Situation des Liedes* von 1928 spricht Adorno davon, Schönbergs Wahl von George-Gedichten für Op. 15 habe sich aus »dialektischen Impulsen« vollzogen, weil die stumme, »mythisch beharrende Form« in Georges Lyrik einer Wahrheit freisetzenden »Rettung« durch die redende, sprengende, »voller Ungeduld aufs Ende« sich richtende Musik bedürfe (GS 18, 349). Hier fällt in Bezug auf George erstmals jenes Stichwort der »Rettung«, das Benjamin in seinem Kommentar zu Adornos George-Hofmannsthal-Essay am 5. Mai 1940 – wohl in Anspielung auf eine Passage zum rettungsbedürftigen Ästhetizismus (GS 10.1, 211) in Anführungszeichen gesetzt – wiederaufnehmen wird¹³ und das seinerseits einen Zentralbegriff von Benjamins Philosophie darstellt.

Solch »rettende« Dialektik war in den Gesprächen zwischen Adorno und Benjamin über George fraglos wichtig, wie auch Benjamins eigene George-Rezeption für Adornos dialektische Lektüre systematisch bedeutsam war.¹⁴ Dass George offensichtlich ein wiederkehrender Gesprächsgegenstand der beiden jungen Intellektuellen im Frankfurt der 1920er-Jahre war, belegt ein Brief Benjamins an Adorno vom 1. September 1928, in dem Benjamin vom fehlgeschlagenen Versuch berichtet, Adorno in den Kreis der Beiträger zu einem George-Heft der *Literarischen Welt* aufzunehmen (vgl. ABB, 12f.). Dass dabei auch das Stichwort »Dialektik« gefallen sein dürfte, legt Benjamins Rezension von Max Kommerells Buch *Der Dichter als Führer in deutschen Klassik* (1928) vom Sommer 1929 nahe, in der es heißt, eine »dialektische Betrachtung der Georgeschen Dichtung« werde gegen die im George-Kreis und bei Kommerell kultivierte, heroische »Klassik« die »Romantik ins Zentrum stellen«.¹⁵

Das von Adorno ein Jahr zuvor exponierte Dialektik-Theorem lässt sich entsprechend im Sinne einer Dialektik verstehen, wonach Georges »Klassik« der strengen Form eine Entgrenzung in Schönbergs musikalischer Romantik der freien Atonalität erfährt. Schönberg habe, so Adorno 1934, Georges Satz »Strengstes maass ist zugleich höchste freiheit«,¹⁶ der »klassizistischen Ästhetik« entrissen (GS 17, 200). Dagegen betrachtet Benjamin die Dialektik von Klassik

und Romantik als eine der George'schen Dichtung immanente, obschon durch Lektüre und Interpretation zu entfaltende. Adorno wird, nachdem es zunächst noch der Intervention von außen durch die Musik bedurfte, an diesen immanenten Aufweis der George'schen Romantik anschließen, selbst wenn ungewiss bleibt, ob er, dem Max Kommerell verhasst und der über Benjamins zweiten Kommerell-Aufsatz verärgert war (vgl. ABB, 73), Benjamins Aufsatz zur Kenntnis genommen hat.

Es handelt sich bei Adornos »dialektischerl Betrachtung der Georgesehen Dichtung« um eine syntheseselose, gleichsam »negative Dialektik«, in der einzig die bestimmte Negation »überlebt« (GS 10.1, 237). Damit mag zusammenhängen, dass Adorno, nachdem er schon an den George-Hofmannsthal-Aufsatz eine »disproportionale Mühe« (ABB, 419) verwandt hatte, mit George bis zuletzt nicht fertig wird: So berichtet der mit Adorno befreundete Schweizer Literaturwissenschaftler Bernhard Böschstein, Adorno habe das Typoskript zu seiner Rundfunkrede von 1967 deshalb nicht veröffentlichen wollen, weil sich ihm mit George »ein Anspruch« verbinde, »dem er hier nicht gerecht geworden sei«.17 Adorno muss wohl über die Art der dialektischen Behandlung, die George retten will, aber ihn letztlich nicht vollends retten kann, ein gewisses Ungenügen empfunden haben.

III.

Um Adornos komplexes Verhältnis zu George zu verstehen, genügt es indes nicht, auf die jugendliche Prägung durch das väterliche Verbot, die spätere antibürgerliche Haltung des jungen Marxisten sowie auf die Gespräche mit Walter Benjamin um Georges Dialektik zu rekurrieren. Man muss auch Adornos doppelte soziale Position als Philosoph der linken Frankfurter Intelligenz – um Max Horkheimer und um das Institut für Sozialforschung – sowie als Komponist der Zweiten Wiener Schule in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren berücksichtigen. In letzterer Position genoss George einen kanonischen Ruf,¹⁸ was dem Schönberg-Verehrer Adorno ästhetische Sympathie beinahe zur Pflicht machte. In Frankfurt dagegen verhielt es sich umkehrt: Adorno musste hier, wollte er dem linken, gesellschaftskritischen Intellektuellenkreis um das neu gegründete Institut für Sozialforschung angehören, zu den rechten Georgeanern Max Kommerell und Ernst Kantorowicz Distanz halten,¹⁹ was ihm im Fall des »hochbegabten Faschisten« Kommerell, der geäußert habe, Männer wie Adorno »solle man an die Wand stellen« (ABB, 73, 78), gewiss nicht schwer gefallen sein dürfte.²⁰ Die Ablehnung der Georgeaner aber legte die Ablehnung ihres Meisters nahe.

Adorno löst den Interessenkonflikt wie folgt: Statt sich von George radikal zu distanzieren und auf diese Weise Gefahr zu laufen, die Wiener Kompo-

nistenkollegen zu verprellen, versucht er, George den Georgeanern gleichsam zu entreißen. Als naheliegende Strategie bot es sich an, den ideologischen Verkünder-George vom unbewusst-gesellschaftskritischen Dichter-George, also »Lehre« und »Dichtung« bei George strikt zu trennen, wie es Benjamin in seinem Beitrag zum George-Heft der *Literarischen Welt* 1928 schon vorexerziert hatte.²¹ Ansätze hierzu finden sich zwar auch bei Adorno (vgl. GS 11, 64), doch hielt er, wie sich zeigen wird, eine scharfe Trennung von Ideologie und Lyrik bei George letztlich für unmöglich.

Auch Adornos sich früh äußernde Reservation gegenüber dem »klassischen« George (beziehungsweise später gegen dessen vermeintliche Klassizität) lässt sich durch seinen Marxismus allein nicht erklären. Zwar richtet sie sich im marxistisch-revolutionären Sinn gegen ein bürgerliches Synthese- und Harmonieideal als eine die gesellschaftlichen Widersprüche kittende, bürgerliche Ideologie, doch ergibt sich eine solche Kritik keineswegs zwangsläufig aus dem Marxismus – vielmehr kann, wie etwa das Beispiel von Franz Mehrings *Schiller. Ein Lebensbild für deutsche Arbeiter* (1905) zeigt, das klassische Ideal auch für den proletarischen Klassenkampf funktionalisiert werden. Hinzutreten müssen theoretische Motive und Elemente, die polemischen Rücksichten entspringen und die anticlassizistische Prägung von Adornos Marxismus erst konstituieren. Das konkrete Ziel von Adornos Polemik bildeten Friedrich Gundolfs, Max Kommerells, Friedrich Wolfskehls und Stefan Georges eigene Klassiker-Geschichtsschreibung, die mit dem normativ-politischen Anspruch verbunden war, George und dessen Anhänger als legitime Fortführer der deutschen Klassik zu präsentieren.²²

Will Adorno also den Dichter George der Weltanschauung der George-Schüler, besonders der georgeanischen Wissenschaftler in Frankfurt, entwenden, so muss er zeigen können, dass es sich bei Georges »Klassik« um eine bloß vermeintliche handelt, dass George, mit anderen Worten, kein »Bildungs«-Dichter ist. Eine Rettung Georges gegen die Georgeaner schließt stets dessen »Entklassifizierung« ein, ob diese nun, wie in den 1920er-Jahren, primär von außen durch die Musik Schönbergs kommt oder, wie ab den 1930ern, zunehmend von innen durch den Neuromantiker George selbst.²³ Das gilt auch dann noch, als die Georgeaner mit ihrem Klassik-Kult längst von der Bildfläche verschwunden waren. Adornos Aversion, George (auch den späten) für irgendeine Klassik zu reklamieren, richtet sich nun gegen eine negative Kanonisierung als Nazi-Dichter oder, wie es im Essay *Die auferstandene Kultur* von 1950 heißt, gegen dessen Überantwortung an den »Bildungsphilister«, der Georges »Errungenschaften« um ihren Sinn bringe (GS 20.2, 459f).²⁴

Auch im Gespräch mit Hans Mayer von 1967 nimmt Adorno George gegenüber einer idealisierten Klassik und der Bildungsideologie in Schutz: Im Gegensatz zu den verbrecherischen Nazis, die sich ideologisch an das »Edle, Reine, Schöne

und Gute« gehalten hätten, gebe es bei George einen gleichsam realistischen Zug, der dem »Chaotischen und Anarchischen in der Praxis sich nähert und damit [...] eine Katze aus dem Sack lässt, die die Nazis sorgfältig verschlossen haben.«²⁵ Und im Gegensatz zu Karl Kraus, mit dem ihn, bei allen Differenzen, die Feindschaft gegen die kapitalistische Kultur verbinde, sei George – trotz aller offenkundigen Bildungselemente in seinem Werk – in seinem Gestus von »Retirade« und schroffer Distanzierung von Gesellschaft viel weniger ein »Bildungsdichter« als Kraus, bei dem die abgelehnte Kultur vom lyrischen Gebilde überwunden und sublimiert werde.²⁶

George bedarf also deswegen einer »Rettung«, weil sich Adorno als Exponent der linken Frankfurter Sozialphilosophen und als Angehöriger der Zweiten Wiener Schule in der misslichen Lage befand, George gleichzeitig ideologisch ablehnen und ihn als Dichter verehren zu müssen. Bei seinem engsten Mitarbeiter und Vorgesetzten Max Horkheimer ist die Ablehnung von George, insbesondere seines ästhetischen Antimodernismus, dagegen eindeutig.²⁷ Die Rettung konnte ansetzen bei einem prinzipiellen Moment der Übereinstimmung: der Ablehnung der zeitgenössischen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Sie muss einerseits kritisch sein, indem der späte, »unrettbar« reaktionäre George – zum *Stern des Bundes* (1914) und zu *Das Neue Reich* (1928) hatte Adorno, wie es im Gespräch mit Mayer heißt, von Anfang an »nicht die mindeste Beziehung« – vom frühen und mittleren separiert wird.

Die Rettung muss – ausgehend von Georges bestimmter Negation des Bestehenden – andererseits dialektisch sein, weil sich, so Adorno gegenüber Hans Mayer, das »Fragwürdige« und das »Bedeutende«, genauer, das Reaktionäre und das Progressive auch beim frühen und mittleren George nicht scharf auseinanderhalten lassen, sondern sich auf komplexe Weise durchdringen.²⁸ Das Reaktionäre betrifft dabei oft ein Moment des »Gewaltsamen!«, das sich sowohl auf die inhaltlich-ideologische, das heißt politische Dimension, auf Georges »aristokratische Allüren« (GS 7, 369), als auch auf die formal-ästhetische, auf die Strenge der lyrischen Form (vgl. GS 7, 70), beziehen kann. Weil die Rettung polemisch gegen die Georgeaner und ihren Klassik-Kult gerichtet ist, muss sie zugleich aufweisen, dass es sich bei George – in seinen bedeutenden *und* fragwürdigen Zügen – um einen im Grunde »unklassischen« Dichter handelt, was im Anschluss an Benjamin durch den Aufweis der romantischen Züge sowie von Elementen einer »anderen Klassik« geschieht.²⁹ Der dialektische Charakter der Rettung betrifft also nicht mehr, wie noch in der frühen Phase und wie in Benjamins Kommerell-Rezension, Klassik und Romantik selbst, sondern die komplexe Verschränkung von Progressivem und Reaktionärem bei George im Ausgang von einer selbst dialektischen Figur, nämlich der bestimmten Negation der bürgerlichen Gesellschaft. Die Aufschlüsselung dieser Dialektik muss gegen die Georgeaner, gegen die Nazis, die ihn für sich gewinnen wollten, und

gegen die »Bildungsphilister« der Adenauer-Ära herausstellen, dass George kein »klassischer« Dichter ist.

IV.

Georges ästhetische Negation des Bestehenden und der kommunikativen, warenförmigen Sprache schließt nach Adorno den Versuch einer Wiederherstellung des im Zuge der technischen Modernisierung gestörten Verhältnisses von Subjekt und Objekt ein. Naturbeherrschung im Rahmen einer bürgerlich-kapitalistischen Produktionsordnung bringt eine Subjekt-Objekt-Entfremdung auf verschiedenen Ebenen mit sich. Auf der erkenntnistheoretischen bzw. ontologischen Ebene steht einem verfügenden, rechnenden, begrifflich identifizierenden und deduzierenden Subjekt eine Objektwelt gegenüber, die bloß noch unter dem Aspekt ihrer technisch-ökonomischen Beherrschbarkeit in Erscheinung tritt. Auf der individualpsychologischen Ebene zeitigt dieser Prozess einerseits einen allgemeinen Ich-Verlust: Zum einen hat der technisch bedingte Verlust eines unmittelbaren Weltbezugs auch den Verlust einer adäquaten Selbsterfahrung zur Folge, zum anderen machen sich die Individuen einer warenproduzierenden Gesellschaft gegenseitig zu Objekten, indem sie einander vereinzelt als Träger von Arbeitskraft, als Anbieter oder Käufer von Waren, also vermittelt über den Markt, gegenüber treten. Andererseits kann es privilegierten Individuen, vor allem Angehörigen des Bildungsbürgertums oder der aristokratischen Restbestände, in dieser Vereinzelung gelingen, eine Form intensivierten, narzisstischen Selbstbezugs zu entwickeln, der gegen den Ich-Verlust in der kapitalistischen Moderne Protest einlegt. Der Dandy des Ästhetizismus repräsentiert diesen Typus in Reinform.

Entsprechend begreift Adorno Georges Lyrik insgesamt als den in der Tradition des französischen Symbolismus und der Neuromantik stehenden Versuch, aus einem ästhetizistischen, antithetischen Verhältnis zur zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft, aus einer spezifischen »Haltung« heraus, die Entfremdung von Subjekt und Objekt sowie den damit korrespondierenden Sprachzerfall ästhetisch aufzuheben, Subjekt und Objekt also gleichsam idealistisch wieder zu vereinen. Dieser Versuch aber muss in der nachliberalistischen Ära nicht nur real scheitern (die gesellschaftlichen Widersprüche bleiben ja unangetastet und unreflektiert), sondern er muss letztlich auch ästhetisch scheitern, weil die gesellschaftliche und technische Vormacht über das (bürgerliche) Subjekt derart angewachsen ist, dass auch der ästhetische Protest davon determiniert bleibt.

Allein, er scheitert nicht immer. Georges Lyrik speist sich sowohl in ihrem Gelingen als auch in ihrem Misslingen aus derselben Quelle, eben aus dem Versuch einer lyrischen Überwindung des modernen Subjektverlusts – und eben deswegen ist es, wie sich Adorno im Gespräch mit Hans Mayer ausdrückt,

unmöglich, bei George »die Schafe von den Böcken zu scheiden«,³⁰ also die enge Verschränkung von Progressivem und Reaktionärem zu ignorieren. Dennoch lässt sich systematisch eine Art Stufenfolge des Misslingens in Adornos George-Lektüre rekonstruieren, der zugleich eine notwendige historische Entwicklung in Richtung des politischen und ästhetischen Bankrotts der pseudo-aristokratischen Ermahnungslyrik der beiden letzten Werke entspricht.

Georges Lyrik erweist sich nach Adorno dort am bedeutendsten, wo es ihr gelingt, das Ausdrucksbedürfnis des entfremdeten Subjekts in sprachlich hochkonzentrierten lyrischen Gebilden zu objektivieren. In dieser Fähigkeit zur Objektivierung eines in sich selbst versenkten Subjekts, so Adorno 1963, sei George dem neuromantischen Schönberg verwandt: »Schönbergs Lyrik [...] geht nach innen, kraft eines Ausdrucksbedürfnisses, das umso dringlicher wird, je weiter das leidende Subjekt vom verhärteten Einverständnis und von der überlieferten Formensprache sich entfernt« (GS 18, 419).³¹ Adorno hat hier einen zarten, fragilen, neuromantischen George (vgl. GS 11, 527, 534) im Auge, an dem sich kraft einer immanenten Subjekt-Objekt-Dialektik auch jene erwähnte »realistische« Tendenz manifestiert: »Aber der ausgedrückte Inhalt stammt doch nicht aus dem bloßen Subjekt. In seiner Selbstversenkung kehrt, versetzt, umbelichtet, die auswendige Welt wieder, als wäre sie nun dem Subjekt kein Fremdes mehr« (GS 18, 419). In solch ästhetisch gelingender Aufhebung der Entfremdung von Subjekt und Objekt hat die dialektische Rettung ihren eigentlichen Gegenstand. Denn dieser von Adorno in engem Bezug zu Benjamins Romantik-Interpretation und dessen Konzept einer »anderen Klassik« *konstruierte* George ist der wichtigste Advokat gegen den »klassischen« George der diversen reaktionären George-Verehrer, vom »schmählichen Kulturkonservatismus des Kreises« (GS 11, 64) über die nationalsozialistischen George-Leser bis hin zu den »Bildungsphilistern« der Nachkriegsjahre.

Doch auch dort, wo Georges Lyrik zwischen Gelingen und Misslingen schwankt, in seinem rigorosen Formalismus, opponiert sie nach Adorno jener idealisierten Klassik. Was er 1957 den »hohelnl Stil« Georges nennt, ist gerade nicht Effekt einer positiven Berufung auf die klassizistische Tradition, auf deren »rhetorische[] Figuren und Rhythmen«; vielmehr werde dieser Stil negativ gewonnen, »indem er asketisch ausspart, was immer die Distanz von der vom Kommerz geschändeten Sprache mindern könnte« (GS 11, 66). In der subjektiven Gewaltigkeit dieses negativen Gestus aber verlängert sich die Gewalt der negierten bürgerlichen Gesellschaft – daher der reaktionäre Zug, der dem hohen Stil anhaftet: »Das Gewalttätige von Georges sozialer Attitüde [...] teilt seiner Lyrik in den Gewaltakten der Sprache sich mit, welche die Reinheit des ganz auf sich gestellten Gebildes beflecken« (GS 7, 369).

Ebenso kann von »Klassik« auch in jenen Gedichten aus Georges letzten beiden Werken nicht die Rede sein, in denen sich nach Adorno sein totales politisches

und ästhetisches Scheitern offenbart. Denn die Gewaltbarkeit des hohen Stils ist nicht nur Ausdruck von Georges »sozialer Attitüde«, sondern schlägt sich umgekehrt ideologisch-politisch im Maximin-Kult oder in Ermahnungslyrik nieder. Entsprechend hat der »aus dem Stilwillen geborene« Aristokratismus des späten George, »dem es ersichtlich an Tradition, Sicherheit und Geschmack gebricht« (GS 11, 526), mit einer bürgerlichen Klassik nichts zu tun.

V.

Adornos dialektische Rettung folgt einer Struktur, die in der polemischen Intention gründet, Georges vermeintliche Klassizität zurückzuweisen. Der gelingende George steht stets im Zeichen von Romantik und einer »anderen«, »realistischen« Klassik. Und der zwischen Gelingen und Misslingen schwankende George ist jener Dichter der ihrerseits »unklassischen« Haltung, deren Dialektik das zentrale Thema des Essays von 1939 darstellt. Hinsichtlich der Literaturauffassung Adornos hat die George-Lektüre tatsächlich Modell-Charakter: Am Fall George, vor allem im George-Hofmannsthal-Essay von 1939, konnte Adorno erstmals erproben, ob sein in Zusammenarbeit mit Horkheimer entwickeltes Konzept einer neuen Art von materialistischer Dialektik, deren gewichtigstes Resultat die *Dialektik der Aufklärung* von 1944 darstellt, auch auf ästhetische Probleme anwendbar ist.

Wie bemerkt, hängen die neuromantischen und die realistischen Züge Georges für Adorno dialektisch zusammen. Wo nämlich der subjektive Ausdruck im Zeitalter des Ich-Verlusts ästhetisch gelingen soll, wo sich also das Subjekt im neuromantischen Gedicht zu objektivieren vermag, da manifestiert sich zugleich etwas Nicht-Subjektives – denn die im lyrischen Gebilde sublimierte subjektive Erfahrung betrifft Objektiv-Gesellschaftliches. Dennoch sind beide Motive analytisch auseinanderzuhalten, weil sie sich aus divergenten Quellen speisen: Die neuromantische Interpretation rekurriert auf eine sprachtheologische, die realistische Deutung auf eine stofflich-historische Dimension.

Um nun einen subjektiven Ausdruck zu ermöglichen, der zugleich auf Objektives, Überindividuelles verweist, bedarf es einer bestimmten lyrischen »Technik«, die »Sprache als solche I« zum Reden bringt. Solche Technik realisiert sich durch Georges Übersetzungen, durch »wörtliche Versenkung in die andere Sprache« mit dem Ziel, die eigene in messianischer Fluchtlinie zur »Sprache selber« zu verändern und zu erweitern (vgl. GS 11, 529, 531). Adorno bezieht sich hier auf Benjamins in *Die Aufgabe des Übersetzers* von 1921 exponierte Theologie der Übersetzung, überschreitet sie jedoch in Richtung einer beim frühen Benjamin so noch nicht vorhandenen historischen Dimension. Die »Sprache selber« steht zwar noch im von Benjamin eröffneten messianischen Horizont – Georges

Gedichte enthalten eine »utopische Spur« jenseits seiner »retrospektive[n] Gesinnung« (GS 11, 530); doch es handelt sich dabei zugleich um eine das lyrische Ich tragende »kollektive[n] Sprache«, die den Grund darstellt, weshalb manche von Georges besten Gedichten »mit geschichtlichen Innervationen verwachsen« sind (GS 11, 529). Adornos »kollektive Sprache« ist nicht mit Benjamins frühem Begriff einer »reinen Sprache« als *telos* einer messianischen Sprachbewegung (vgl. BWN 7, 22) kurzzuschließen. Vielmehr stellt Adorno mit diesem Begriff die Sprachtheologie in einen geschichtlich-gesellschaftlichen Horizont.

Bereits in der *Rede über Lyrik und Gesellschaft* von 1957 hatte Adorno das dialektische Theorem ästhetischer Aufhebung der Subjekt-Objekt-Entfremdung – zugleich eine Entfremdung der Gebrauchssprache – mit der Benjamin'schen Übersetzungstheologie verflochten: Damit das Subjekt der »Verdinglichung in Einsamkeit« widerstehen könne, dürfe es sich nicht auf das Eigene zurückziehen, sondern müsse sich – gebildet an der Übersetzung – zum »Gefäß machen für die Idee einer reinen Sprache« (GS 11, 66). Der Übersetzungsgedanke ist schon in Adornos früher Auseinandersetzung mit George zentral, wenn er gegenüber Benjamin, der seine Übersetzungstheorie selbst in enger Auseinandersetzung mit George entwickelte, in einem Brief vom 28. Mai 1936 betont, »daß die gesamte neuromantische Dichtung von Baudelaire bis George und Borchardt einzig von der Idee der Übersetzung aus verstanden werden kann« (ABB, 180). Adorno verweist dabei auf eine Stelle im Baudelaire-Kapitel seiner erst 1968 als Buch erschienenen Alban-Berg-Monographie über Bergs Konzertarie *Der Wein* (in Georges Übertragung von Baudelaires Zyklus *Le vin*), die, so Adorno in der Fassung von 1937, »zur Übersetzung insgesamt im engsten Verhältnis« stehe, wie auch die literarische Vorlage, die Parnassische Schule, einschließlich Baudelaire und George, nur am »Ideal der Übersetzung« (GS 13, 511f.) zu messen sei. Zu diesem Zeitpunkt geht es allerdings noch nicht um die ästhetische Restitution des entfremdeten Subjekt-Objekt-Verhältnisses; vielmehr entfaltet hier Adorno das Theorem der Negation kommunikativer Sprache, das er im George-Hofmannsthal-Aufsatz zwei Jahre später fast wörtlich (vgl. GS 10.1, 236) wiederaufnehmen wird: Die Symbolisten versuchten, »die eigene Sprache vom Fluch des Banalen zu retten, indem sie sie von der fremden her visiert und ihre Alltäglichkeit unterm Gorgonenblick der Fremdheit erstarren« (GS 13, 511) ließen. Erst in der *Rede über Lyrik und Gesellschaft* wird Adorno alle drei Komplexe – Subjekt-Objekt, Absage an Kommunikation und Übersetzung – miteinander verknüpfen.³²

Im Übrigen stand Adornos Beziehung zu George schon vor 1937 im Zeichen von Übersetzung: Übersetzung aber weniger von einer Sprache in die andere als vielmehr von einem *Medium* in das andere, von der Dichtung in die Musik. Künstlerisch waren ihm Georges Gedichte eine Quelle musikalischer Eingebung.³³ Zugleich aber diente ihm der Gedanke intermedialer Übersetzung dazu,

den Widerspruch zwischen der politisch gebotenen Ablehnung Georges unter den linken Frankfurter Intellektuellen und seiner Verehrung bei den Komponisten der Zweiten Wiener Schule zu entschärfen: George *konnte* geschätzt, ja verehrt werden, aber hierzu bedurfte es seiner Rettung von außen, durch seine Übersetzung ins Medium der Musik.

Aufgrund seiner engen institutionellen Anbindung in Frankfurt konnte Adorno seine ästhetische Leidenschaft für George theoretisch weniger unbefangenen reflektieren als der freischwebende Intellektuelle Walter Benjamin. Erst die durch den Machtantritt der Nationalsozialisten bedingte Umstrukturierung der akademischen Landschaft ab 1933 wird es Adorno ermöglichen, zu George auch ideologisch ein zunehmend positiveres Verhältnis zu entwickeln, wobei eben das neuromantische Erbe sowie eine internalisierte Übersetzung eine zentrale Rolle spielen. In der ersten überlieferten Äußerung zu George, in einer Konzertkritik von 1923, heißt es noch apodiktisch, Schönbergs George-Lieder würden die Gedichte selbst »weit unter sich im Schatten« (GS 19, 30) lassen. Auch fünf Jahre später, im Aufsatz zur *Situation des Liedes* von 1928, wird Adorno George als »dialektischen Gegenpol« zu Schönberg bestimmen. Georges Dichtung habe deswegen einen »reaktionären Sinn«, »weil ihre romantisch-mythologischen Gehalte dem fortgeschrittensten Stande des gegenwärtigen Bewußtseins nicht mehr entsprechen und in ihrer Anwendung auf die politisch-soziale Wirklichkeit sogleich der Reaktion ideologisch nutzbar werden« (GS 18, 351). Dem mythologischen Gehalt entspricht jene klassizistische (vgl. GS 17, 200), »mythisch beharrende Form«, zu deren dialektischer »Rettung« Schönbergs Musik ansetze (GS 18, 349).

Adornos verlorener Aufsatz über Georges Prosaband *Tage und Taten* von Anfang 1934 (vgl. ABB, 46) dürfte dann jenen historischen Punkt markieren, an dem George keiner Rettung von außen durch die neue Musik mehr bedarf, sondern sich kraft einer immanenten, in der Lektüre zu entfaltenden Dialektik gleichsam selbst rettet. Denn in *Tage und Taten* zeigt sich für Adorno jene Modernität unverstellt, die sich weniger über die lyrische Form, als über eigentümliche *Stoffe* realisiert, die ihrerseits, trotz eindeutigen Verdikt über den reaktionären Charakter, schon in der frühen, musikalisch geprägten George-Rezeption Thema sind. Und diese Seite Georges ist für Adorno »authentisch«, weil hier die »zur Form sublimierte Erfahrung« und Georges angemafte »geistige Haltung« auseinanderklaffen (GS 11, 527).

Um welche Art der »Erfahrung« es sich dabei handelt, wird schon in einem musikalischen Aphorismus von 1928 deutlich, auf den Adorno teils wörtlich im Aufsatz *Zu den Georgeliedern* von 1959 zurückgreifen wird. In den Gedichten aus dem *Buch der hängenden Gärten* werde der Vollzug einer Liebe dargestellt, die kein anderes Gesetz kenne als das des »Schicksals« und die ohne Hoffnung »dem Zusammenhang des Natürlichen« verfallen bleibe (GS 18, 18, 412). Adorno rekurriert hier auf theoretische Motive und eine Begrifflichkeit, wie sie Benjamin

in seinem Essay über *Goethes Wahlverwandtschaften* rund um den Begriff des »Mythos« als »Sachgehalt« oder eben als »Stoff« des Romans exponiert hatte.³⁴ Benjamin wird in seiner George-Interpretation von 1933 seinerseits wieder auf diese Theorie zurückgreifen (vgl. BWN 13.1, 416). Demnach bildet der Mythos als schicksalhafter Zusammenhang des Natürlichen, der sich in die bürgerliche Moderne hinein verlängert, jene Stoff- und Erfahrungsschichten, welche die Authentizität von Georges besten Gedichten verbürgen. Diese Stoffe treten da besonders deutlich hervor, wo Georges alles dominierende Form entweder – wie in Schönbergs Gedichtvertonungen – »zerfällt« und »produktiv vernichtet« wird (vgl. GS 18, 18, 412) oder wo sie – wie in der Prosaarbeit *Tage und Taten* – gattungsbedingt zurücktritt.

Über *Tage und Taten* wird sich Adorno bis zum Schluss immer wieder positiv äußern. Im George-Hofmannsthal-Aufsatz von 1939 etwa zitiert Adorno in einer Fußnote Georges Lobrede auf Verlaine als Beispiel für eine aus Einsamkeit tönende »vergessene[n] Sprache aller« (GS 10.1, 221), ein Präludium auf jene »kollektive Sprache«, in der Messianismus und historische Zeitgenossenschaft konvergieren (siehe oben). Weiter erwähnt Adorno die Untergangsvisionen der Traumprotokolle aus *Tage und Taten* im Zusammenhang mit Georges »Sprache des Verfemten«, der »die Last des unfruchtbaren Widerstandes auf sich« nehme (GS 10.1, 207). Bezeichnenderweise bricht Adorno hier sogar das Tabu über Georges Spätwerk, indem er – genau wie Benjamin im Aufsatz von 1933 (BWN 13.1, 416) – aus dem *Stern des Bundes* das Gedicht *Unholdenhaft nicht ganz gestalte kräfte* zitiert. Die im »wahren[n] Symbolismus« aufgerufenen Stoffe entzögen sich Georges Intention, und vor allem entzögen sie sich den politischen »Deutungen«, denen er sie im Spätwerk unterwerfe: »Mit dem intentionsfremden Stoff die in konventionellen Bedeutungen verhärtete Realität aufzusprenge[n], ist das Desiderat« (GS 10.1, 231 f.).

Gerade diese »realistischen«, nicht die ästhetizistischen, gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit abgedichteten Züge bei George bergen also dessen eigentümliche Widerstandskraft. Wenig später heißt es in der von Adorno 1942 verfassten, ungedruckt gebliebenen Fortsetzung des Kulturindustrie-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung* von 1944, George habe in den »Traumprotokollen aus »Tage und Taten«, die allein in seinem Werk den Blick auf die technische Zivilisation freigeben und freilich die tiefsten Erfahrungen von ihr anmelden, das Bild der redenden Maske als das des äußersten Entsetzens festgehalten« (GS 3, 334). Dass die *Tage und Taten* »allein« solche Erfahrungen einer dem Mythos verhafteten Moderne anmelden würden, war allerdings schon vor der *Dialektik der Aufklärung* nicht Adornos Auffassung und ist vielleicht Rücksichten auf seinen Koautor Horkheimer geschuldet, wahrlich kein George-Verehrer.

Einige Jahre später, 1960, wird Adorno Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* mit den Herbstgedichten aus Georges *Jahr der Seele* vergleichen, worin »Verwesend-

Organisches metallene« (GS 13, 294) schimmere. Und 1966 wird er, wieder in enger Anlehnung an die Begrifflichkeit aus Benjamins nicht-klassizistischer Goethe-Interpretation, gar schreiben, die »Georgeschule« – nicht nur George selbst – habe trotz ihrer restaurativen Absicht dem Nüchternen, Gedrungenen, Unscheinbaren, »nicht sich selbst SetzendeIn«, worin »der Wahrheitsgehalt tief dem Stoffgehalt eingesenkt« sei, gegenüber dem Idealischen in der literarischen Tradition den Vorzug gegeben (GS 10.1, 315). War einst, in den 1920er und 1930er-Jahren, die Entklassifizierung Georges polemisch gegen den Klassik-Kult der George-Schüler wie Gundolf oder Kommerell gerichtet, so kann nach dem Untergang des George-Kreises dieser selbst als imaginärer Bundesgenosse gegen die Kanonisierung von Georges Lyrik zum »Allgemeingut« des »Bildungsphilisters« oder gegen dessen gleichermaßen falsche Stigmatisierung als präfaschistischer Dichter fungieren (GS 20.2, 459f.). Dass der – freilich nicht homogene – George-Kreis hier überraschend gut wegkommt, mag auch damit zusammenhängen, dass Adorno dem Attentäter Claus von Stauffenberg 1967 höchsten Respekt zollt: Im Gespräch mit Hans Mayer hebt er Georges Gedicht *Der Täter*, das Stauffenberg bei seiner Tat gegenwärtig gewesen sein mochte (GS 11, 524), als ein weiteres Beispiel für Georges »Realismus« hervor, der mit dem Faschismus ideologisch unvereinbar sei.

Wie dem »verkapptem Realismus« (GS 11, 546), den Adorno 1968 analog zu George auch bei Borchardt feststellt, hält er Georges untergründig realistischen, ja eigentlich surrealistischem Werk, den *Tagen und Taten*, bis zum Schluss die Treue, wobei er sich eng an Benjamins Begrifflichkeit anlehnt: Die Träume aus den Traumprotokollen seien jener »apollinisch in sich ruhenden Gestalt« inkommensurabel, die das klassizistische »Dogma des Dichters verherrlichte: Gesichte des Untergangs, in denen mythische und moderne Momente in Konstellation treten wie manchmal bei Proust und dann im Surrealismus« (GS 11, 534). Das polemische Ziel dieser Beurteilung macht Adorno explizit: Die »Vorstellung von George« soll »der offiziellen« entrissen werden (ebd.). Darunter versteht Adorno die »offizielle Kanonisierung« Georges durch die Nazis in den 1930er-Jahren, die sich – wo George nicht ganz vergessen wurde – nach dem Krieg mit umgekehrten normativen Vorzeichen fortsetzte und die mit dem Namen George bisweilen die Vorstellung klassizistischer Monumentalität verband. George *dagegen* zu retten, impliziert, wie schon die Rettung gegen die Georgeaner im intellektuellen Frankfurt der 1920er- und 1930er-Jahre sowie gegen die reaktionären »Bildungsphilister« im Nachkriegsdeutschland, erneut eine Betonung der nichtklassischen Züge in Georges Werk, sei es, wie schon dargelegt, im Namen der Romantik oder Neoromantik, sei es im Namen einer »anderen«, »realistischen« Klassik, die man mit Benjamin auch als jene »gefährliche« Klassizität charakterisieren könnte, wie sie Max Kommerell schon bei Goethe übersehen habe (vgl. BWN 13.1, 738).

VI.

Es stellt eine Pointe von Adornos Rettung dar, dass ihm der Dichter ab Mitte der 1930er-Jahre sogar da als nicht-klassisch gilt, wo sich dessen Klassizismus scheinbar unverstellt äußert: im rigorosen Formalismus. Zunächst ist nochmals zu betonen, dass sich dieser Zug ebenso aus dem Versuch einer ästhetischen Aufhebung der Subjekt-Objekt-Entfremdung herleitet, wie die »authentischen« Tendenzen besonders des Frühwerks und wie die politischen des Spätwerks, ja, dass dieser Entwicklung eine objektive Notwendigkeit innewohnt. Denn je weniger die lyrische Objektivierung subjektiven Ausdrucks zwanglos gelingen will, angesichts einer fortschreitenden Subjekt-Objekt-Entfremdung in der Industriegesellschaft, desto größer die Neigung, ihn mit Gewalt zu realisieren. Diese kann sich formal äußern: »Der gewalttätige Wille reicht bis in die rein lyrisch intendierten Gebilde hinein«. Sie kann sich auch inhaltlich äußern, in Georges »ideologische[n] Exkursionen«, die sich allerdings vom »eigentlich dichterischen Werk« nicht »scharf abheben« lassen (GS 11, 525); obschon das politisch-ideologische Übergewicht im Spätwerk auch die lyrische Form zunehmend auflösen wird (vgl. GS 10.1, 231). Jene Gewalt, die sich schließlich gegen die Dichtung selbst kehrt, ist nicht rein subjektiven Charakters, sondern objektiv determiniert durch die Gewaltverhältnisse in der spätbürgerlichen kapitalistischen Gesellschaft, in deren antibürgerlicher Negation Georges Dichtung nach Adorno gründet. Es ist diese dialektische Denkfigur, die George zwar nicht, wie die romantische und realistische Deutung, unmittelbar rehabilitiert, die aber gleichwohl zu dessen Rettung beiträgt, indem er – polemisch gegen die »klassischen« Lesarten gerichtet – dort als »brüchig« aufgewiesen wird, »wo er als authentisch, ermächtigt Macht auszuüben trachtet« (GS 11, 527).

Doch auch in diesem Punkt bleibt Adorno eigentümlich ambivalent. In der *Einleitung zu Benjamins »Schriften«* von 1955 hebt er an dessen Werk positiv Züge hervor, die er der »Georgesche[n] Schule« verdanke und die man gemeinhin einem »klassischen« Vorstellungskreis zuordnen würde: »ein Bannendes, Bewegtes zum Einstand Zwingendes seiner philosophischen Gestik, jene Monumentalität des Momentanen, die eine der maßgebenden Spannungen seiner Denkform ausmacht« (GS 11, 571). Diese Eigenschaften erscheinen hier nicht nur als produktives Erkenntnisverfahren – nämlich des »dialektischen Bildes« –, sondern auch, übertragen auf George, als authentischer Ausdruck jener intellektuellen, sich in der Negation des Bestehenden konstituierenden »Haltung«. Noch 1966 wird Adorno in der Einleitung zur zweibändigen Briefausgabe Benjamins »Haltung«, die sich zuweilen »dem Ritual« annäherte, auf den Einfluss Georges zurückführen (GS 11, 584).

Dennoch überwiegen die negativ wertenden Äußerungen zu diesen Charakteristika als Malen bürgerlicher Gewalt. Im George-Hofmannsthal-Essay

von 1939, in Adornos erster genuin dialektischer George-Lektüre, wird zwar dessen Form und Haltung auf politisch durchaus achtenswerte Impulse zurückgeführt, nämlich auf die »Einsicht ins Zusammenbruchsgesetz« sowie auf den »Trotz« als ästhetische Negation jener kapitalistischen Gesellschaft, die auf ihren Untergang hinsteuert (GS 10.1, 236). Weil jedoch dieses »Wissen« nicht gesellschaftstheoretisch reflektiert wird und daher gleichsam im Unbewussten verharret, bleiben auch der Protest und die Haltung bis »in die Sprache hinein« von der »Welt des universalen Unrechts« stigmatisiert (GS 10.1, 225). Wie Hofmannsthal registrierte George den durch Kommerzialisierung bedingten »Spracherfall«, greife aber »mit Desperation zur Gewalt. Er würgt die Worte, bis sie ihm nicht mehr enteilen können: der toten meint er sich sicher, während sie als tote vollends ihm so verloren sind, wie die flüchtigen es waren«. In der bürgerlichen Gesellschaft verlängern sich urchenheitliche, mythische Verhältnisse, daher trägt Georges sich im »toten Formalismus überschlagender »Heroismus« seinerseits »mythische|| Züge«. Gegen die NS-Klassik und deren Inanspruchnahme Georges hebt Adorno deutlich den nicht-klassischen Charakter dieser Züge hervor: Sie seien »das Gegenteil jenes Erbgutes, als welches die politische Apologetik sie beschlagnahmte«, nämlich »Züge von Trotz« (GS 10.1, 215f.) und damit Widerstand gegen jene bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft, von der sie, entsprechend der konstitutiven Ohnmacht des Trotzes, sich gleichwohl nicht befreien können.

Dass George der abgelehnten bürgerlichen Gesellschaft innig verhaftet bleibt, zeigt sich gemäß Adorno in verschiedener Hinsicht, etwa in seinem »Drang zur Herrschaft« (GS 10.1, 216), der mit den Jahren zunehmend konkretere ideologische Formen annehmen wird, oder in der gewalttätigen, herrschaftlichen Beschwörung einer »Eindeutigkeit der Natur« gegen eine als »wurzellos« empfundene Moderne (ebd.). Es zeigt sich weiter in der Tendenz einer kunstgewerblichen Konservierung des schönen Objekts (GS 10.1, 229). Sogar das Scheitern der Freundschaft zu Hofmannsthal führt Adorno auf sozioökonomische Gründe zurück: »Im Zerfall der Freundschaft Georges mit Hofmannsthal setzt der Markt sich durch, in dessen Negation ihre Lyrik entspringt: die sich gegen die Erniedrigung durch Konkurrenz wehren, verlieren sich als Konkurrenten« (GS 10.1, 220). In den Zügen bürgerlicher Gewalt erweist sich George denn auch faktisch als jener präfaschistische Dichter, als den die Nazis ihn im Namen eines heroisch-klassischen »Erbgutes« in Beschlag nehmen wollten: Seine Unmenschlichkeit wird schließlich, ab 1933, »von der Gesellschaft aufgesogen« (GS 10.1, 210).

Ebenso bekundet sich bürgerliche Gewalt auf formal-ästhetischer Ebene: Im George-Hofmannsthal-Essay charakterisiert Adorno das ästhetizistische Schönheitsideal als »krampfhaft« (vgl. GS 10.1, 233). In der *Rede über Lyrik und Gesellschaft* von 1957 heißt es, George lasse bloß noch »Modelle« übrig,

»die reinen Formideen und Schemata des Lyrischen selber« (GS 11, 66). Und noch in den mutmaßlich späten Ausführungen der *Ästhetischen Theorie* schreibt Adorno, die ästhetizistische Idee der Schönheit in abstrakter Antithese zur »als häßlich verstoßenen Gesellschaft« schneide »jeden Inhalt als störend ab, der nicht schon diesseits des Formgesetzes [...] einem dogmatischen Kanon des Schönen sich beugt« (GS 7, 352). Darin kehrt die negierte bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft wieder: Nicht nur werden die ästhetizistischen Werke durch konsequente Aussparung der Warenwelt tendenziell selbst zur kunstgewerblichen Ware, vielmehr eignet ihrer strengen Form eine Gewaltsamkeit, die sich von den mythischen, sich in die bürgerliche Gesellschaft verlängernden Gewaltverhältnissen herschreibt: »Grausamkeit des Formens ist Mimesis an den Mythos, mit dem sie umspringt« (GS 7, 80). Vom klassisch-synthetischen Formprinzip als »organische[n] Versöhnung widerstreitender Elemente« beziehungsweise vom liberal »bürgerliche[n] Element der einverständenen Form« ist ein solch gewaltsames Verfahren von »Selektion« weit entfernt (GS 11, 64f).

Hat Adorno hier sein polemisches Beweisziel, den Aufweis des nicht-klassischen Charakters auch der klassisch scheinenden Züge bei George erreicht, so ist die Dialektik gleichwohl nicht zu Ende. Indem nämlich die zeitgenössische Gesellschaft in der abstrakten Negation ästhetisch wiederkehrt, zeigt sie sich dem geschulten Blick als entfremdet: »Die veranstaltete Entfremdung [der Kunst vom Leben] enthüllt soviel vom Leben, wie nur ohne Theorie sich enthüllen lässt, weil das Wesen die Entfremdung selber ist« (GS 10.1, 235). Gerade dort also, wo der ästhetizistische Versuch einer Aufhebung der Subjekt-Objekt-Entfremdung aufgrund der Wiederkehr bürgerlicher Gewaltverhältnisse ästhetisch scheitert, entfalten Georges und Hofmannsthals Gedichte eine spezifische epistemische Kraft, welche die bloß theoretische Reflexion über die entfremdete Gesellschaft zu erweitern vermag.

VII.

Trotz des scharfen dialektischen Geschützes, das Adorno gegen die klassischen Inanspruchnahmen Georges ins Feld führt, bleibt die Rettung insgesamt ein unabschließbares Unterfangen, weil das Progressive in Georges Werken für Adorno mit dem Reaktionären fast unentwirrbar verflochten ist. Eine kritische Dialektik sucht beides sowohl zu scheiden als auch deren inneren Zusammenhang aufzuzeigen. Solche Dialektik mag sich in einem Begriff verdichten, der in Adornos George-Rezeption eine aufschlussreiche Randexistenz fristet: Jugendstil. Der Begriff fällt in Bezug auf George erstmals in einem Brief an Horkheimer vom 23. Oktober 1923, dessen Hauptthema Adornos intensive Husserl-Studien aus dieser Zeit sind. Adorno sieht bei Husserl entscheidende Bezüge zum Ju-

gendstil (vgl. GS 5, 97), die er, auf Horkheimers Bitte um nähere Ausführungen, an gewissen Stellen bei George und Hofmannsthal genau »belegen« zu können meint.³⁵ Im bald folgenden George-Hofmannsthal-Essay kommt der Terminus jedoch nicht vor. In der *Rede über Lyrik und Gesellschaft* von 1957 weist er ihn für das Gedicht *Im windes-weben* aus dem *Siebenten Ring* mit den – als Lob gedachten – Worten zurück, es sei »aller Jugendstilornamente ledig« (GS 11, 64). Adorno scheint hier das ideologiekritische Verdikt Benjamins aus dem Jahr 1933 vor Augen zu haben, wonach sich in der ornamentalen Formensprache des Jugendstils ein eskapistischer Wille ausdrücke, das menschliche Leben ohne Berücksichtigung der realen gesellschaftlichen Widersprüche zu erneuern (vgl. BWN 13.1., 415f.). Daran knüpft Adorno noch in den späten Betrachtungen der Ästhetischen Theorie an, wenn er den Schönheitsbegriff des *l'art pour l'art* als »Jugendstilveranstaltung« bezeichnet, worin sich Schönheit wie eine »Luftwurzel« ins »Schicksal des erfundenen Ornaments« verstricke (GS 7, 352).

Überhaupt verbindet Adorno den Jugendstil in den 1960er-Jahren zunehmend mit George, nicht nur mit dem jungen, bei dem die Jugendstilelemente noch offensichtlich sind: Im Gegensatz zu Schönbergs »Absage ans harmonistische Schönheitsideal«, so Adorno in einem Essay zu Schönbergs und Weberns George-Liedern von 1963, habe George der »Sphäre des Jugendstilornaments« bis zuletzt die Treue gehalten (GS 18, 418). Ein Jahr später wird Adorno im *Jargon der Eigentlichkeit* gegen Gundolfs Rede von Georges »Urerlebnissen« den Jugendstil als grell hervorstechende »kulturelle Vermittlung« von Georges Neoromantik bezeichnen. An der kritischen Beurteilung des Jugendstils als eines ästhetischen Eskapismus hält er dabei fest, wenn er andernorts im selben Jahr die »spätliberalistische Gesellschaft« als »Voraussetzung und Substrat« des Jugendstils bezeichnet und im Sinne Benjamins feststellt, dass die Kunst »von sich aus« gegenüber dieser Gesellschaft ohnmächtig bleibe (GS 16, 600).

In der späten Rundfunkrede von 1967 jedoch wird Adorno – in Widerspruch zu allen vorherigen Äußerungen – im zuvor kritisierten Jugendstilornament ein entscheidendes Moment dessen erblicken, was Georges Selbstkanonisierung und der daran anschließenden Konstruktion eines klassischen George opponiert: Was von George bleibe, sei nicht das, »was trotzig die eigene Dauer vorwegnimmt, sondern was ephemere auftritt« (GS 11, 532). Dieses Jugendstilhafte behaupte sich, so Adorno in Anknüpfung an den Schönberg-Webern-Essay, »bis zur letzten Zeile«, auch wenn es die späteren Werke, wie *Das Jahr der Seele* oder *Der Siebente Ring* überdecken wollten. Was das Jugendstilornament auszeichnet ist nun gerade keine *gelingende* ästhetische Aufhebung der Subjekt-Objekt-Entfremdung, sondern ein beredtes Eingeständnis ihres Scheiterns: In der »Luftwurzeln treibenden« Schönheit des »erfundenen Ornaments«, gestalte das Subjekt die eigene Ohnmacht. Anders, als wenn in dem gelingenden subjektiven Ausdruck die »Sprache selbst« rede (siehe oben), drücke sich im Jugendstilornament lediglich

ein »Bedürfnis« aus, ein »ebenso kritisches wie hoffnungsloses« (GS 11, 533). Man mag darin eine weitere Dimension des spezifischen »Realismus« bei George erblicken, worin die Dialektik der Rettung einstweilen zum Stillstand kommt.

Anmerkungen

- 1 Symptomatisch sind die knappen Ausführungen in der neuesten Auflage des Adorno-Handbuchs, vgl. Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin 2019, 237–240.
- 2 Vgl. etwa Michael Großheim, *Wissenschaftliche Rezeption. Philosophie*, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Berlin–Boston 2016, 1098–1110, hier 1101.
- 3 Vgl. Theodor W. Adorno, *Vermischte Schriften I*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1997, Bd. 20.1, 187. Die *Gesammelten Schriften* Adornos werden im Folgenden unter der Sigle GS und mit Angabe des entsprechenden Bandes zitiert.
- 4 Vgl. Dieter Martin, *Musikalische Rezeption*, in: Aurnhammer u.a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis*, 939–960, hier 949f.
- 5 Vgl. Giacomo Danese, *Die Klavierlieder Theodor W. Adornos im Kontext der Wiener Schule*, Soveria Mannelli 2012, 18.
- 6 Das Gespräch ist bislang nicht publiziert, im Internet findet sich jedoch eine Tonaufnahme: Theodor W. Adorno, Hans Mayer, *Die veruntreute Gegenwart - der Fall Stefan George*; <https://www.youtube.com/watch?v=UaFmav88McU> | letzter Zugriff 22.12.2019f.
- 7 Adorno, Mayer, *Die veruntreute Gegenwart*, 0:55–2:20 Min.
- 8 Ebd., 2:25–3:05 Min.
- 9 Zweifellos ist Adornos George-Deutung beeinflusst von Georg Lukács' 1908 verfasstem Essay *Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik. Stefan George*, publiziert in der Sammlung *Die Seele und die Formen*, die er geschätzt und schon früh rezipiert hat. Die Denkfigur einer ästhetischen Aufhebung moderner Subjekt-Objekt-Spaltung vermittelt strenger Form und Technik zieht sich durch den ganzen Text (vgl. Georg Lukács, *Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik. Stefan George* [1908], in: ders., *Die Seele und die Formen. Essays*, Bielefeld 2011, 119–132).
- 10 Zum »magischen Ton« in Adornos George-Lektüren vgl. die skeptischen Ausführungen von Manfred Durzak, *Ansichten über Lyrik. Zu Adornos Interpretationen von Gedichten Stefan Georges*, in: Giovanni Scimonello, Ralph Szukala (Hg.), *In Bildern denken. Studien zur gesellschaftskritischen Funktion von Literatur*, Bielefeld 2008, 33–45, hier 42. Zum Nebeneinander von Ablehnung und Affinität gegenüber George bei Adorno vgl. Dieter Heimböckel, *Anspruch und Wirklichkeit. Theodor W. Adornos Beitrag zur »Rettung« Stefan Georges*, in: *Castrum Peregrini*, 40 (1991), 70–79, hier 74.
- 11 Vgl. auch Paul Fleming, *The Secret Adorno*, in: *Qui Parle*, 15(2004)1, 97–114, hier 107.
- 12 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Briefwechsel 1927-1969*, Bd. 1: 1927-1937, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 2003, 496.
- 13 Vgl. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1994, 429f.; im Folgenden zitiert unter der Sigle ABB.
- 14 Dies mag einer Auffassung widersprechen, wonach sich Benjamins fragmentarisches Verfahren fundamental vom systematisch-dialektischen Adornos abhebt. Vgl. etwa

- Ulrich Plass, *Language and History in Theodor W. Adorno's »Notes to Literature«*, New York-London 2007, 96.
- 15 Walter Benjamin, *Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerell: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* [1929], in: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 13.1: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Heinrich Kaulen, Berlin 2011, 271–279, hier 273. Die neue Kritische Benjamin-Gesamtausgabe wird im Folgenden unter der Sigle BWN und mit Angabe des entsprechenden Bandes zitiert.
 - 16 Stefan George, *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen von Stefan George*, Berlin 1925, 85.
 - 17 Bernhard Böschstein, *Theodor W. Adorno über Stefan George*, in: Wolfram Ette u.a. (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg-München 2004, 394–406, hier 395.
 - 18 Vgl. Danese, *Die Klavierlieder*, 18.
 - 19 Vgl. Stefan Müller-Dohm, *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt/Main 2003, 217; Gert Mattenklott, *Walter Benjamin und Theodor W. Adorno über George*, in: Bernhard Böschstein u.a. (Hg.), *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, Berlin 2005, 277–290, hier 278.
 - 20 Noch im November 1958 beklagt Adorno in seinen Vorlesungen zur Ästhetik das unheilvolle akademische Fortwirken der Germanistik Kommerells mit subjektivistischen Kategorien wie der der »Stimmung« (vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetik* [1958/59], in: ders., *Nachgelassene Schriften*, hg. von Eberhard Ortland, Frankfurt/Main 2009, Bd. IV.3, 47). Zu Kommerells Affinität zum Faschismus zwischen 1930 und 1933 vgl. Stefan Breuer, *Zeitkritik und Politik*, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis*, 771–826, 793; sowie Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*, München-Wien 1986, 131.
 - 21 Walter Benjamin, *Über Stefan George* [1928], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2: *Aufsätze. Essays. Vorträge*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, 622–624, hier 623.
 - 22 Vgl. Stefan George, Karl Wolfskehl (Hg.), *Deutsche Dichtung*, 3 Bde., Stuttgart 1995; Thomas Wegmann, *Klassiker werden? Kanonisierung als Teil von Werk- und Autor-schaftspolitik in der literarischen Moderne. Benjamin, George, Hofmannsthal*, in: Philip Ajouri (Hg.), *Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität*, Berlin 2017, 19–30, hier 24f.
 - 23 Schon der frühe Lukács sucht George gegen den Vorwurf eines »kalten« Klassizismus zu verteidigen, durch Hinweis auf die soziale Relativität von Kategorien wie Klassizismus und Romantik (Lukács, *Die neue Einsamkeit*, 119f).
 - 24 Gemeint sind mit den »Bildungsphilistern« wohl Angehörige der älteren Generation, die George in vereinzelt lyrischen, teils einem überholten Formkonservatismus verpflichteten Rehabilitationsversuchen nach 1945 vor dem Faschismus-Vorwurf zu retten versuchten (Achim Aurnhammer, *Poetische Rezeption*, in: ders. u.a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis*, 828–896, hier 879).
 - 25 Adorno, Mayer, *Die veruntreute Gegenwart*, 27:45–28:40 Min.
 - 26 Ebd., 43:20–45:30 Min.
 - 27 Vgl. Max Horkheimer, *Vorträge und Aufzeichnungen 1949–1973*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1985, Bd. 7, 70; ders., *Vorträge und Aufzeichnungen 1949–1973*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, 414, 439.
 - 28 Adorno, Mayer, *Die veruntreute Gegenwart*, 18:45–19:10 Min.

- 29 Vgl. Gert Mattenklott, *Briefe und Briefwechsel*, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2011, 680-687, hier 685.
- 30 Adorno, Mayer, *Die veruntreute Gegenwart*, 18:45-18:55 Min.
- 31 Vgl. Karla Schultz, *In Praise of Illusion. »Das Jahr der Seele« and »Der Teppich des Lebens«*, *Analysis and Historical Perspective*, in: Jens Rieckmann (Hg.), *A Companion to the Works of Stefan George*, Rochester/NY 2005, 79-98, hier 94f.
- 32 Adornos neuromantische Interpretation deckt bei George im Gedicht *Der Teppich* auch eine poetologische Dimension auf (vgl. GS 7, 262; sowie Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, 168f.).
- 33 Vgl. Danese, *Die Klavierlieder*, 30.
- 34 Vgl. Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, 121-201, hier 140.
- 35 Vgl. Adorno, Horkheimer, *Briefwechsel I*, 446, 424.

Sebastian Lübcke

»In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt«

Kritisches und Unabgegoltene in Adornos Konzeption der Kulturindustrie¹

Adornos Verhältnis zu Kunst und Ökonomie ist ebenso bekannt wie kompliziert. Die spätkapitalistische Gesellschaft und ihre Subjekt- und Lebensformen leiden nach Adorno unter einer problematischen Vorherrschaft der Ökonomie,² die Adorno und Horkheimer »totaler Kapitalmacht« nennen.³ Die »ökonomische Durchorganisation« der Gesellschaft⁴ zeigt sich danach auch in der Kultur, wo sie unter dem Stichwort »Kulturindustrie« firmiert.⁵ Dort habe das »Profitmotiv [...] über Kultur die Vorherrschaft« gewonnen.⁶ Ökonomische Interessen sind hier mithin handlungsleitend und wertstiftend wie in allen übrigen Lebensbereichen der kapitalistischen Gesellschaft, ohne dass Adorno und Horkheimer in ihrer Kritik ganz darauf verzichten, zumindest Indizien für das Widerstandspotenzial populärer Kultur anzudeuten oder nach »Lücken im System« zu suchen,⁷ die die *Cultural Studies* dann freilich auch in Abgrenzung zur Frankfurter Schule ausgearbeitet haben.⁸

Im scharfen Kontrast zur Kulturindustrie sollen in autonomen Kunstwerken hingegen keine ökonomischen Werte von Belang sein. Ihre Negativität gründet vielmehr in der autonomen »Geltungssphäre« der Kunst »sui generis«, der kritischen Abkehr von der »empirischen Realität« samt ihrer kapitalistischen Werteordnung und der Überschreitung »vorgefundener ästhetischer Normativität«, wie Albrecht Wellmer zusammenfasst.⁹ Dennoch drängt sich der Verdacht auf, dass auch die Losgelöstheit von Marktprinzipien eine spezifische Ökonomie voraussetzt, eine poetische Ökonomie des Kunstwerks, das seine Darstellungselemente derart anordnen muss, dass es sich der eingängigen Konsumierung und Verwertung verweigert. Es ist diese Ökonomie der Kunst – so die These –, die zum einen das »Befremden« angesichts der kapitalistischen Lebensformen zu Bewusstsein bringt¹⁰ und zum anderen darüber hinausweisen soll. Ziel des Aufsatzes ist es daher, das Verhältnis sowohl der kulturindustriellen Produkte als auch der autonomen Kunst zu den ökonomischen Bedingungen zu beschreiben, unter denen nach Adorno ja beide entstehen,¹¹ um vor diesem Hintergrund ihre je eigene poetische Ökonomie genauer in den Blick zu nehmen.

In dieser Perspektive zeigt sich, inwiefern ökonomische Strukturen und

Denkformen für Adorno nicht bloß in wirtschaftlicher und ästhetischer Hinsicht bedeutsam sind, sondern als Zentrum einer Argumentationsfigur begriffen werden müssen, in der die kapitalistische Welt- und Werteordnung, die affirmative und kritisch-utopische Ökonomie der ästhetischen Zeichen, die eingängige und aufmerksamkeitsintensive Rezeptionsökonomie sowie die Triebökonomie der Gesellschaft aufs Engste miteinander verwoben sind. Dieser ökonomisch gefärbte Denkstil von Adorno ist insofern nicht überraschend, als ja auch sein eigenes Denken an das »Unwahre« des Produktionskontextes gebunden bleibt, in dem das »Wahre« nicht unvermittelt erscheinen kann.¹²

Von besonderer Bedeutung in dieser wirtschafts-, kunst-, rezeptions- und triebökonomischen Konstellation ist das Begriffspaar »Überfluss« und »Überschuss«. Dieses Begriffspaar wird bei Adornos Mitstreiter der Frankfurter Schule Herbert Marcuse direkter angesprochen. So moniert er in seinem *Versuch über die Befreiung* die Obszönität der kapitalistischen »Überflußgesellschaft«, die »einen erstickenden Überfluß an Waren produziert und schamlos zur Schau stellt, während sie draußen ihre Opfer der Lebenschancen beraubt.«¹³ Umgekehrt räumt er in seinem frühen Essay *Über den affirmativen Charakter der Kunst* den ambivalenten Überfluss (»überflüssig«) und den »Luxus« des Schönen, Guten und Wahren gegenüber der bloßen Lebenserhaltung ein,¹⁴ der – so das später weiterverfolgte Argument – in einen Überschuss über die gegebene soziale Ordnung hinaus umschlagen könne.¹⁵ An Adorno lässt sich etwas subtiler diskutieren, inwiefern die ökonomisch zentrierte Welt- und Werteordnung des Spätkapitalismus die autonome Kunst in ihrer aufmerksamkeitsintensiven und uneingängigen poetischen Ökonomie für »überflüssig« erklärt und wie sich die autonome Kunst zugleich ebendiese Marginalisierung als kritisches Potenzial zunutze macht. Zuletzt soll geklärt werden, wie die Kunst in Adornos gesellschaftstheoretisch verankerter Ästhetik¹⁶ selbst überflüssig werden muss oder – anders gesagt – ein Programm zur Selbstaufhebung in sich trägt, da das kritisch-utopische Potenzial autonomer Kunst sich erst dann erfüllt, wenn es keiner Kunst mehr bedarf, die andeutet, dass es anders sein könnte, als es ist.¹⁷ Die These des Aufsatzes lautet mithin, dass die Vorscheinästhetik einen »Überschuss« generiert, der zwar im »Überfluss« oder »Luxus« seiner autonomen Daseinsform gründet, wie Lambert Wiesing argumentiert hat,¹⁸ aber ebenso fundamental in einer spezifischen Ökonomie der Darstellungszeichen, in der ihr »Luxus« materiell konstituiert ist. Denn im Falle von Adorno ist zu bedenken, dass die unhintergehbare Voraussetzung autonomer und kritisch-revolutionärer Kunst eben darin besteht, dass sie sich des Gegebenen bedient, ohne sich ins Phantastische zu flüchten: »Mag immer in den Kunstwerken das Nichtseiende jäh aufgehen, sie bemächtigen sich seiner nicht leibhaft mit einem Zauberschlag.

Das Nichtseiende ist ihnen vermittelt durch die Bruchstücke des Seienden« (ÄT, 129). Um diesen ›Überschuss‹ aus dem Bestehenden generieren zu können, ist zweifellos eine spezifische Ökonomie autonomer Kunst in Rechnung zu stellen, die die bestehenden Sinnzusammenhänge – ähnlich der strukturalistischen Tätigkeit bei Roland Barthes¹⁹ – zerlegt und in neue Konstellationen bringt, um über das Gegebene hinauszudeuten. ›Überschuss‹ aus dem Bestehenden zu generieren, ist unübersehbar ein ökonomisches Verfahren, das für Adornos emanzipatorische, antikapitalistische Ästhetik zentral zu sein scheint und dessen Transformator oder Wechselkurs genauer erschlossen werden muss.

Kulturindustrielle Ökonomien

Adorno und Horkheimer verwenden den Begriff ›Kulturindustrie‹ erstmals in der *Dialektik der Aufklärung*. Dabei stellt sich die Frage, was an der Kulturindustrie eigentlich ›industriell‹ ist. Adorno selbst schränkt an anderer Stelle ein, dass der »Ausdruck Industrie [...] nicht wörtlich zu nehmen sei«, da er sich im Falle der ›Kulturindustrie‹ weniger auf den »Produktionsvorgang« beziehe als auf die »Standardisierung der Sache selbst [...] und auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken« (R, 339). Zwar ist der Produktionsprozess von kulturindustriellen Produkten damit nicht notwendig industriell im engeren Sinne, er kann es aber sein: Adornos Paradebeispiel dafür ist der Film, der der »zentrale | Sektor der Kulturindustrie« (R, 339) sei. Hier liege eine Annäherung an industrielle Produktionsverfahren vor, die sich an den »technischen Verfahrensweisen durch weitgetriebene Arbeitsteilung, Einbeziehung von Maschinen, Trennung der Arbeitenden von den Produktionsmitteln« (R, 339) zeige, die im Besitz der Unternehmer bleiben. Im Vergleich zu anderen industriellen Produktionsformen hebt sich die ›Kulturindustrie‹ allerdings dadurch ab, dass hier »individuelle Produktionsformen« (R, 339f.) bestehen bleiben, die es perfiderweise möglich machen, den Schein von Individualität in der Kulturindustrie zu wahren. Dieser Individualitätsschein wird vor allem im Starkult manifest, in dem Individualität vermarktet und ökonomisch verwertet wird; Adorno spricht von der »kommerziellen Exploitation« im »Starsystem | « (R, 339f.).

Wichtiger für den industriellen Charakter der Kulturindustrie ist aber die ›Standardisierung‹. So bezeichnet Adorno seine Beobachtung, dass sich die einzelnen Produkte der Kulturindustrie und ihre Konsumenten, die von der Kulturindustrie als homogene Masse bedient wird, zunehmend (an)gleichen (vgl. R, 339). Gerhard Schweppenhäuser stellt fest, dass es sich dabei um die »Fratze der Idee einer universalen Menschheitskultur, [...] die verhöhnende Karikatur

des Programms der Aufklärung« handle.²⁰ Mit Blick auf die Darstellungs- und Rezeptionsökonomie lässt sich zeigen, dass sich die Standardisierung der ›Kulturindustrie‹ darin manifestiert, dass jedes der kulturindustriellen Produkte nach ein und demselben Schema abläuft und sich aus »fertigen Clichés« zusammensetzt, »beliebig hier und dort zu verwenden« (DdA, 133). Zu diesen Versatzstücken gehören die »vorübergehende Blamage des Helden, die er als good sport zu ertragen weiß«, ebenso wie die »rüde Sprödeheit [des männlichen Stars] gegen die verwöhnte Erbin« (DdA, 133). Mit dieser Standardisierung und Schematisierung verbindet sich eine eigentümliche Wissensökonomie. Denn der Konsument von kulturindustriellen Produkten weiß von vornherein, was in den kulturindustriellen Filmen passieren wird, wie es weitergehen wird, wie sie erzählt werden, wer der zunächst verkannte Gute und wer der überführte Böse sein wird. Nach Adorno und Horkheimer ist es dem kulturindustriellen Film »Idlurchweg« und »sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird« (DdA, 133). Diese Wissensökonomie, die umfangliches Wissen ohne Anstrengung ermöglicht, ist typisch für die Kulturindustrie. Ihre Produkte dürfen nicht anstrengend sein (vgl. PnM, 19), sondern »bequem und unverbindlich« (ÄT, 350). In den Paralipomena der *Ästhetischen Theorie* heißt es dazu: »[W]as mir gefällt, mag schlecht, Schwindel sein und fabriziert, um einen hinter das Licht zu führen, aber daran möchte ich nicht erinnert werden, nicht auch noch in der Freizeit mich anstrengen und ärgern« (ÄT, 462f.). Diese Passage stellt zwei zentrale Funktionen kulturindustrieller Produkte heraus: Zum einen soll die Kulturindustrie die Arbeitenden regenerieren, damit sie wieder zur Arbeit bereit sind; zum anderen soll sie den Schein von Harmonie und Erfüllung wecken, indem sie als Instrument der Triebökonomie kapitalistischer Gesellschaften dient, in der das Unbehagen an der für die Arbeit unterdrückten Lust durch kulturindustrielle Produkte kanalisiert wird.

Kunst als Erholung von und zur Arbeit

Der Aspekt der Regeneration der Arbeitenden lässt sich an folgender Passage aus der *Dialektik der Aufklärung* besonders aufschlussreich diskutieren:

Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst. (DdA, 145)

Adorno und Horkheimer machen hier eine für das Verhältnis von kulturindustrieller Kunst und Ökonomie wichtige Beobachtung. Ihrer Analyse zufolge ist das der Freizeit vorbehaltene Amusement gerade nicht das Andere zum Arbeitsalltag, sondern eine wesentliche Komponente desselben. Denn das Amusement wird mit einer Art Automatismus gesucht, der für den Arbeitsprozess selbst ebenfalls charakteristisch ist. Es ist dieser Mechanismus, der den Arbeitenden dazu zwingt, Ausgleich im Amusement des »Freizeitlerls« zu suchen, um dem »mechanisierten Arbeitsprozeß [...] von neuem gewachsen zu sein«. Unter den Bedingungen der Mechanisierung des ökonomischen Produktionsprozesses wird der Mensch, so Adorno und Horkheimer, also selbst – und zwar auch und gerade in seiner Freizeit – zu einem mechanischen Wesen, das zwischen Arbeit und Amusement hin und her pendelt, um die »ökonomische | Riesenmaschinerie«, die »Arbeit« und »Erholung« umfasst, am Laufen zu halten (DdA, 131). Folglich ist das Amusement nicht das Gegenbild zum Arbeitsalltag, sondern dessen Spiegelbild oder – mit Adorno und Horkheimer gesprochen – dessen »Nachbild«.

Um dieser »ökonomisch« verfilzten« (DdA, 131) Funktion der Kultur gerecht zu werden, gehorchen die kulturindustriellen Produkte keinen genuin ästhetischen Kriterien. Die »Fabrikation der Amüsierwaren« sei vielmehr auf den »Arbeitsvorgang |« zugeschnitten und soll die Konsumenten in ihrer Rolle als Produktivkraft, das heißt als wertgenerierendes, rein-ökonomisches Element, wiederinstandsetzen. Wie erfüllen die kulturindustriellen Produkte diese Funktion? Welcher poetischen Ökonomie der Zeichen bedienen sie sich? Mit Blick auf die Wissensökonomie kulturindustrieller Produkte hat sich gezeigt, dass all das, was im kulturindustriellen Film passiert, dem Konsumenten von vornherein klar ist. Das darin angelegte Wissen ist mithin gerade kein »Alternativ-Wissen«, wie es Jochen Hörisch der Schönen Literatur attestiert, deren »Leitcode« es ermöglicht, »unwahrscheinliche Wirklichkeitsversionen mit einer gewissen und reizvollen Plausibilität zu verstehen«.²¹ So gilt für die authentische Kunst nach Hörisch genauer: »Alles ist (ganz) anders, als es dem Alltagsverstand, der Tradition, dem wohlfeilen Glauben und Meinen scheint«.²² Kulturindustrielle Produkte hingegen grenzen dieses Alternativ-Wissen gezielt aus und greifen stattdessen auf standardisierte Elemente zurück, die die »denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten« und die »Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten« unterbinden (DdA, 134f), wie es in der *Dialektik der Aufklärung* heißt. Die Konsumenten von »Kulturwarenl« (DdA, 137), zu denen Kunstformen nach Adorno und Horkheimer unter den »Gesetzen des Kapitals« (DdA, 140) werden, sollen also nicht mehr mit alternativen Wissens-, Werte- und Weltordnungen konfrontiert werden, sondern von jeder Gelegenheit, über den geltenden Horizont des Möglichen hinauszudenken, die Gewohnheiten und

Automatismen infrage zu stellen, entlastet werden. Sie sind vom konzentrierten »Mitvollzug« der immanenten Logik der Kunst befreit,²³ da kulturindustrielle Produkte derart berechnet sind, dass sie leicht auszurechnen sind. Aus diesem Grund werden die von den »Kulturfabrikaten [...] geforderten Leistungen der Aufmerksamkeit« nach Adorno und Horkheimer ausdrücklich »automatisch« (DdA, 135).

Die Automatisierung der Wahrnehmung setzt eine spezifische Ökonomie der Darstellungsform voraus. Sie erlaubt es, den Konsumenten kulturindustrieller Produkte etwa, zwischendurch zerstreut oder abgelenkt zu sein, da sie darauf berechnet sind, dass man sogleich wieder in sie hineinfindet. Diese ohne (kontinuierliche) ästhetische Begegnung mit dem »Werk« mögliche und damit jeder ästhetischen Erfahrung und ihrem philosophisch zu erhellenden Erkenntnisgehalt fremde²⁴ Verschränkung zwischen dem kulturindustriellen Produktverlauf und der Entwicklung von Rezeptionswissen wird durch den »Schematismus« der kulturindustriellen Produkte sicher gestellt, der der »erstel | Dienst am Kunden« sei (DdA, 132), zu dem der Rezipient unter der Bedingung der Kulturindustrie werde. So mache es die »Kundenfreundlichkeit« der Kulturindustrie dem Hörer von Schlägern möglich, sich in seinen »kurzeln | Intervallfolgen« (DdA, 133) wohlfühlen und sich auf dessen »Ökonomie der Übersichtlichkeit« zu verlassen. Diese poetische Ökonomie der Übersichtlichkeit wird daran evident, dass »Entwicklungen« in den kulturindustriellen Produkten stets »aus der unmittelbar vorausgehenden Situation erfolgen« (DdA, 145), um die Konstituierung von Sinnzusammenhängen so einfach wie möglich zu gestalten. So könne der Hörer schon »nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung | erlraten« (DdA, 133), weil in kulturindustriellen Produkten nichts aus dem bekannten Schema falle.

Um diesen Befund etwas genauer an der Darstellungsökonomie von Kunstwerken zu belegen, heben Adorno und Horkheimer hervor, dass die Kulturindustrie das aus dem Zusammenhang fallende, »emanzipierte« und »aufsässige« »Detail« liquidiert habe (DdA, 133). Bei diesem nonkonformistischen Detail handele es sich um den – freilich immer auch in sozialphilosophische und politische Kontexte übersetzbaren – »Träger des Einspruchs gegen die Organisation« und einen »ungebändigteln | Ausdruck«, der unter der Vorherrschaft der homogenen Identität des Ganzen oder eben der »Totalität« kassiert werde (DdA, 133). Hieraus folgt, dass nur unter der Bedingung der Liquidation des Details eine poetische Ökonomie der Übersichtlichkeit etabliert werden kann, in der das Einzelne im Zusammenhang untergeht und die Rezipienten beim Kunstkonsum nicht mehr aus dem Erwarteten aufgeschreckt werden. In diesem Sinne attestiert Adorno der tonalen Musik im Unterschied zur 12-Ton-Musik ein »verengende | Selekti-

onsprinzip I« zur Sicherstellung der harmonischen Verknüpfung musikalischer Mittel, deren Ökonomie Adorno explizit hervorhebt: »Die traditionelle Musik hatte mit einer höchst begrenzten Zahl von Tonkombinationen, zumal in der Vertikale, hauszuhalten« (PnM, 55). Diese »Begrenzung« der Tonkombinationen, um Harmonie, Eingängigkeit und Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, ist also eine ausdrücklich ökonomisch, genauer haushälterisch reflektierte Begrenzung, die in ihrer kulturindustriellen Ausformung eine anstrengungslose Erholung von der Arbeit bieten soll. Denn im Grunde genommen weiß man ja, wie die kulturindustriellen Produkte ablaufen, die keinen Anlass dazu bieten, dieses Wissen in Zweifel zu ziehen oder zu revidieren. Doch mit der geläufigen Wissensordnung bleibt man eben auch der hegemonialen Welt- und Werteordnung verhaftet.

Scheinkonflikte und Harmonie: Zur Triebökonomie der Kulturindustrie

Die Harmonie und Eingängigkeit kulturindustrieller Produkte ist nach Adorno ein Betrug, ja eine List, wie sie für den Gründungsmythos der »instrumentellen Vernunft«, den Odysseus-Mythos, ebenfalls charakteristisch ist.²⁵ Im *Résumé über Kulturindustrie* heißt es, dass kulturindustrielle Produkte ihren Konsumenten »Konflikte vorgaukeln, die sie mit ihren eigenen verwechseln sollen« (R, 343). Betrachtet man genauer, wie Adorno die kulturindustriell inszenierten »Konflikte« beschreibt, so zeigt sich, welche Funktion die Kulturindustrie in der Triebökonomie oder Haushaltung von Bedürfnis und Erfüllung in der kapitalistischen Gesellschaft einnimmt und wie sie zur Stabilisierung des kapitalistischen Status quo beiträgt:

In den kulturindustriellen Produkten kommen die Menschen in Schwierigkeiten bloß, damit sie, meist durch Vertreter eines allgütigen Kollektivs, unbehelligt wieder herausgelangen, um in eitel Harmonie jenem Allgemeinen zuzustimmen, dessen Forderungen sie zunächst als unvereinbar mit ihren Interessen erfahren mußten. (R, 343)

Die kulturindustriell inszenierten Konflikte sind darauf ausgerichtet, gelöst zu werden. Gelöst werden sie durch das allgemeine System, mit dem die Menschen vorübergehend in Konflikt geraten (sollen), um danach »in eitel Harmonie« weitermachen zu können wie bisher. Adornos Problem mit diesen »vorgegaukelten Konflikten« besteht darin, dass sie von den wirklichen Konflikten ablenken, die durch die durchökonomisierten Lebensverhältnisse im Allgemeinen, also durch das »Allgemeine«, gegen das die autonome Kunst bei Adorno »sozialel I Verhaltensweisen« des Nicht-Mitmachens vertreten soll,²⁶ hervorgerufen werden.

Dieses ›Allgemeine‹ ist die kapitalistische Ideologie, die alles in das »Netz des Systems« einspinnt und integriert, wie es in der *Theorie der Halbbildung* heißt.²⁷ Genauer erklärt Adorno in seiner Abhandlung *Gesellschaft* die »Abstraktheit des Tauscherts« zum Motor der »Herrschaft des Allgemeinen über das Besondere«, weil der Mensch in einer als »Kundschaft eingestufte[n] Menschheit«, das heißt in der »Reduktion der Menschen auf Agenten und Träger des Warenaustauschs«, nur dann überleben könne, wenn er sich dem »totalen Zusammenhang« des »Tauschgesetzes« unterwerfe.²⁸ Adornos Verdacht besteht vor diesem Hintergrund darin, dass die ›Kulturindustrie‹ von diesen echten Konflikten zwischen der autonomen Individuation und der Vergesellschaftung im Sinne der Entmachtung des Einzelnen ablenken will,²⁹ indem sie »Ersatzbefriedigung« bietet, die »das Wohlgefühl erwecken, die Welt sei in eben der Ordnung, die sie ihnen suggerieren will« (R, 345), das heißt versöhnt und harmonisch. Mit dieser Ersatzbefriedigung »betrügt« die Kulturindustrie die Menschen nach Adorno allerdings »um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt«; sie betrügt die Menschen um die »Emanzipation [...] zu der die Menschen selbst so reif wären, wie die produktiven Kräfte des Zeitalters sie erlaubten« (ebd.).

Diese Kritik umfasst zwei ökonomisch relevante Implikationen: Die erste ist genuin sozioökonomischer Natur und fragt nach dem Verhältnis zwischen den Produktionsmöglichkeiten und der gesellschaftlichen Freiheit; die zweite hingegen betrifft die Triebökonomie der kapitalistischen Gesellschaft. Beginnen wir mit der ersten: Mit dem Emanzipationspotenzial der Produktionsmittel greift Adorno eine bereits von Marx vertretene Position auf, die gegenwärtig im Hinblick auf das befreiende Potenzial der Digitalisierung wieder diskutiert wird und auch dort unter der Vorherrschaft des Kapitalinteresses leidet.³⁰ Marx zufolge ermöglicht es der technische Fortschritt, vor allem die Automatisierung des Produktionsprozesses, die zur Selbsterhaltung nötigen Leistungen im sogenannten »Reich der Notwendigkeit« soweit zu reduzieren, dass das »Reich der Freiheit« größere Bedeutung in der Lebensgestaltung der Menschen erhält als die den Menschen beherrschende »blindel[n] Macht« der Selbsterhaltung.³¹ Im Gegensatz dazu sei sich der Mensch im »Reich der Freiheit« »Selbstzweck« und könne seine genuin »menschliche Kraftentwicklung« entfalten, weil er sich hier von der Verdinglichung im Produktionsprozess freigemacht habe.³² Obwohl nun die »modernen technischen Errungenschaften« der »neuen Zeit«, die »Erfindungen [...] wie die Maschinerie«, wie Marx an anderer Stelle schreibt, die Menschheit von der Arbeit befreien könnten,³³ besteht das Problem darin, dass die Produktionsmittel in den Händen des Kapitals liegen und deshalb der Unterdrückung, statt der Befreiung der Menschen dienen: »Die neuen Quellen des Reichtums verwandeln sich durch einen seltsamen Zauberbann zu Quellen der Not.«³⁴

Dieses Verdikt gilt noch für Adornos Kritik am Spätkapitalismus. Adorno legt der Kulturindustrie zu Lasten, dass sie die Aufmerksamkeit der Menschen mithilfe von Scheinkonflikten und »Ersatzbefriedigungen« derart zerstreue, dass sie das der kapitalistischen Gesellschaft inhärente Unbehagen und die materiellen Möglichkeiten ihrer Überwindung nicht wahrnehmen, sondern verdrängen. Die Wortwahl ist hier kein Zufall. Vielmehr zeichnet sich an ihr exemplarisch ab, dass Adornos Kritik an der Kulturindustrie auch und gerade triebökonomische Facetten diskutiert. »Triebökonomie« ist ein psychoanalytischer Begriff, der sich auf das Zusammenspiel von Lust- und Realitätsprinzip bezieht.³⁵ Nach Freud wird das Lustprinzip, das auf die unmittelbare Erfüllung von Bedürfnissen drängt, vom Ich unterdrückt, da das Ausleben des Lustprinzips unter bestimmten Umständen größere Unlust, etwa in Form von Strafen, nach sich ziehen kann.³⁶ Daneben reflektiert Freud aber auch die Möglichkeit bewusster Kanalisierung von Lust, da die »Erhaltung einer Verdrängung«, wie Freud schreibt, eine »beständige Kraftausgabe« sei, deren »Aufhebung« – und das ist Freuds Formulierung – »ökonomisch eine Ersparung« sei.³⁷ Dreht man diesen Befund einmal um, so wird deutlich, dass die Verdrängung oder die einseitige Unterdrückung von Lust – ebenfalls ökonomisch gesprochen – unverhältnismäßig kostspielig ist. Um diesen Aufwand in der Haushaltung des psychischen Apparats zu reduzieren, kommt es im Zuge der Verdrängung zu sogenannten »Ersatzbildungen«,³⁸ bei denen es sich um »Anzeichen einer *Wiederkehr des Verdrängten*« handelt,³⁹ die insofern von Symptomen zu unterscheiden sind, als diese zwar ebenfalls das Verdrängte vermittelt durch »Verdichtung und Verschiebung« manifest werden lassen, doch eben als *problematischer* Durchbruch verdrängter Lust: »Das Symptom wiederholt irgendwie jene frühinfantile Art der Befriedigung, entsteht durch die aus dem Konflikt hervorgehende Zensur, in der Regel zur Empfindung des Leidens gewendet [...] Die Art der Befriedigung, welche das Symptom bringt, hat viel Befremdendes an sich.«⁴⁰ Im Unterschied dazu sind »Ersatzbildungen« Ergebnisse einer Lustübertragung von einem verbotenen Objekt auf ein mit dem »Realitätsprinzip« konformes Objekt.⁴¹

Dies vor Augen erfüllen kulturindustrielle Produkte in der Triebökonomie der kapitalistischen Gesellschaft die Funktion von »Ersatzbildungen«. Wo der lustvolle Ausbruch aus der kapitalistischen Ratio tabuiert ist, bieten die kulturindustriell inszenierten Konflikte »Irrrealitätsgerechte Empörung« (DdA, 140), wie Adorno und Horkheimer schreiben. Bei dieser dem soziökonomischen »Realitätsprinzip« entsprechenden »Empörung« handelt es sich um eine »Ersatzbefriedigung« zur zwischenzeitlichen Entlastung vom Unbehagen an – bzw. freudianisch gesprochen *in* – der kapitalistischen Weltordnung, das niemals um den Preis des Kapitalismus überwunden werden dürfe. Vielmehr lassen sich

solche Formen der Pseudokritik oder der ›realitätsgerechten Empörung‹ Adorno und Horkheimer zufolge bestens in die ökonomischen Prozesse integrieren, was Marcuse mit dem epochemachenden Attribut der ›Eindimensionalität‹ bezeichnen sollte.⁴² In der *Dialektik der Aufklärung* heißt es dazu, dass die ›realitätsgerechte Empörung‹, die ökonomisch kalkulierten Ecken und Kanten, etwa als »Warenmarke« des ›kritischen Intellektuellen‹ vermarktbar seien.⁴³ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, inwiefern die Kanalisierung von Lust und Unlust, die sich am ökonomisch zentrierten Leben aufgestaut hat, eine zentrale Funktion kulturindustrieller Produkte ist, deren ›Ersatzbefriedigungen‹ den Status quo der kapitalistischen Gesellschaft – triebökonomisch gut kalkuliert – sicherstellen (vgl. R, 343).⁴⁴

Angebot und Nachfrage

Die Überlegungen zur ›Kulturindustrie‹ abschließend, stellt sich die Frage, warum die Kulturindustrie mit ihren ›Ersatzbefriedigungen‹ derart erfolgreich ist. Adorno selbst gibt an, dass man ihm vorwerfe, elitär und intellektualistisch zu argumentieren, während die Kulturindustrie schon deshalb demokratisch sei, weil sie den Menschen gäbe, was sie verlangten (vgl. R, 341, 345). Adorno entlarvt dieses Argument im Rekurs auf den hegemonialen ökonomischen ›Denkstil‹ in kapitalistischen Gesellschafts- und Wissensordnungen, in denen ein entsprechend ökonomisch reguliertes, doch historisch relatives Wahrheitsregime installiert worden ist.⁴⁵ Das, was »richtig oder falsch« ist, hängt – so lässt sich im Anschluss an Ludwik Fleck sagen – immer vom Grad der Entsprechung einer Behauptung zu einem spezifischen »Denkstil« ab,⁴⁶ ist also durch »sozialpsychische und geschichtliche [...] Faktoren« zu erklären.⁴⁷ In diesem Sinne kritisiert auch Adorno, dass kulturindustrielle Produkte in ihrem ›Dienst am Kunden‹ dem ökonomisch-epistemischen Gesetz des »Tausch[es] von Bedürfnis und Befriedigung« (ÄT, 362) folgen und die gegebene Situation als solche, in der bestimmte Bedürfnisse überhaupt erst erzeugt werden, nicht hinterfragen, sondern dem »vom Profit gesteuerten Betrieb« (ÄT, 34f.) blind gehorchen. So werden kulturindustrielle Objekte lediglich nach ökonomischen Kriterien, genauer nach dem »Prinzip ihrer Verwertung« (R, 338) produziert und bewertet,⁴⁸ was zu ihrer kategorialen Abspaltung von autonomer Kunst und zur Integration in die Wertschöpfungskette führe: »Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch« (R, 338). In der *Dialektik der Aufklärung* heißt es ähnlich, dass die kulturindustriellen Produkte »nichts sind als Geschäft« (DdA, 129). Weil kulturindustrielle Produkte dem »Diktat des

Profits über die Kultur« (PnM, 19) unterworfen sind, geht Adorno davon aus, dass ihre poetische Ökonomie einer »erst angekurbelten Nachfrage« (R, 341) nach kulturindustrieller Erholung und Bequemlichkeit gerecht wird und damit historisch und kulturell völlig relativen Bewertungsmaßstäben unterworfen ist. Denn die Nachfrage nach kulturindustriellen Produkten verdankt sich dann den im Geschichtsverlauf zu überwindenden kapitalistischen Produktions- und Lebensverhältnissen, die ihre Produktivkräfte durch Arbeit erschöpfen und allein aus diesem Grund das Bedürfnis nach Zerstreuung, Abschalten, Erholung und Bewusstlosigkeit wecken. Adorno und Horkheimer sprechen daher von einem »Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt« (DdA, 129). Aus diesem Blickwinkel erweisen sich die »sozial vorhandenen Bedürfnisse« als von einer »falschen Gesellschaft« manipulierte Bedürfnisse (ÄT, 34f.), die von den »ökonomisch Stärksten« (DdA, 129) provoziert werden. Die »Befriedigung« solcher Bedürfnisse ist dann ihrerseits »falsch« und betrügt »die Menschen und ihr Menschrecht« (ÄT, 34f.), gerade weil sie ihre manipulierten, nicht mehr oder noch nicht menschlichen Bedürfnisse befriedige.

*Autonome Kunst: Aufmerksamkeitsintensives Befremden
am Sinnzusammenbruch*

Anders als die kulturindustriellen Produkte erhält die autonome Kunst die für Adorno normative Differenz zwischen Kunst und Leben, das heißt zwischen einer genuin ästhetischen Logik und der profitökonomisch geregelten Gesellschaftsordnung des Kapitalismus, aufrecht (vgl. ÄT, 32). Um die Ökonomien genuin ästhetischer Kunst verstehen zu können, soll an dieser Stelle zum einen die das diskursive Verständnis erschwerende poetische Ökonomie der Zeichen in autonomer Kunst in den Blick gerückt werden, in der ihre »Überflüssigkeit« und Nutzlosigkeit für die kapitalistische Wertschöpfungskette gründet. Zum anderen muss analysiert werden, inwiefern dieselbe poetische Ökonomie der Zeichen in die Produktion von »Überschuss« umschlagen kann, während die Kulturindustrie lediglich den Status quo bestätigt.

Für das Problem des »Überflusses« ist ein von Adorno in der *Ästhetischen Theorie* gesuchter Vergleich zwischen der autonomen Kunst mit einem »überflüssigen Vaganten« (ÄT, 127) aufschlussreich. Motiviert wird dieser Vergleich vor allem durch die »Zweckfremdheit« sowohl des »überflüssigen Vaganten« als auch der Kunst, die beide unter der Vormacht des Profitprinzips »sinnlos« werden. Grund dafür ist, dass es beiden an einer das Bestehende bestätigenden

Funktion fehle und dass sie sich »der Kontrolle selbsthafter Ordnung« entziehen, wie Adorno in seiner Rezension *Valéry's Abweichungen* über den Vaganten bemerkt.⁴⁹ In dieser Marginalität geben der Vagant ebenso wie die autonome Kunst aber auch und gerade die Aussicht auf ein Leben jenseits der Arbeit frei, wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* andeutet:

Nur Kunstwerke, die als Verhaltensweise zu spüren sind, haben ihre raison d'être. Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen. Sie straft Produktion um ihrer selbst willen Lügen, optiert für einen Stand der Praxis jenseits des Banns von Arbeit. Promesse du bonheur heißt mehr als daß die bisherige Praxis das Glück verstellt: Glück wäre über der Praxis. (ÄT, 26)

An diesem Zitat interessiert uns vor allem die Vorstellung, dass die Kunst eine Ahnung von einem Leben jenseits der »Praxis«, das heißt jenseits der Arbeit zur Selbsterhaltung »inmitten des Bestehenden« vermitteln soll. Im Unterschied zur Praxis stehen die autonome Kunst sowie der »überflüssige Vagant« für eine Art kontemplatives Leben, was zahlreiche Bemerkungen von Adorno zur nicht-instrumentellen Versenkung und Vertiefung in die autonome Kunst bestätigen.⁵⁰ So spricht er vom »kontemplativen Verhalten zu den Kunstwerken« (ÄT, 25f.) und von »betrachtender Versenkung«, die den »immanenten Prozeßcharakter« entbinde (ÄT, 262). Wichtig ist dabei, dass die autonome Kunst diese andere, jenseits der Praxis und jenseits des »Reichs der Notwendigkeit« liegende, glückliche Lebensordnung nicht positiv entwerfe und dass seine Mittel theoretischer, nicht-aktivistischer Natur bleiben.⁵¹ Die autonome Kunst bringt mithin niemals positive Bilder der Erfüllung hervor, die es den Rezipienten erlauben würden, sich für die Dauer des Kunstvollzugs in einer erfüllten Welt zu verlieren. Vielmehr bedient sich die autonome Kunst einer gerade nicht erholsamen poetischen Ökonomie, einer Ökonomie erhöhter Aufmerksamkeitsbedürftigkeit, die als kontemplative und negative »Verhaltensweise« spürbar werden soll.⁵²

Mithilfe ihrer nicht-erholsamen und nicht-eingängigen Darstellungsform soll die autonome Kunst vor allem drei Punkte bewusst machen: Zum einen soll die autonome Kunst symptomatisch Befremden erregen, und zwar an Strukturen, die für die gesamtgesellschaftliche Situation bezeichnend sind und in der ästhetischen Form resonieren.⁵³ Zum anderen soll die autonome Kunst dieses Befremden, den »Schock des Unverständlichen«,⁵⁴ zu dem Zweck auslösen, um eine nicht-identische, genuin ästhetische Erfahrung im Gegenfeld zur ökonomisch zentrierten Welt zu ermöglichen. Damit verbindet sich zuletzt ein Ausblick oder ein Vorschein darauf, dass es anders sein könnte, als es in der

kapitalistischen Gesellschaft ist. Diese drei Punkte miteinander zu vereinen, bedarf allerdings einer komplexen poetischen und epistemologischen Ökonomie, der im Folgenden nachgegangen werden soll.

Im Kontext der kulturindustriellen Wissens- und Darstellungsökonomie ist weiter oben darauf hingewiesen worden, dass die kulturindustriellen Produkte das störende Detail ausmerzen, um einen totalen, scheinharmonischen Zusammenhang zu konstituieren. Gegen diesen Zusammenhang richtet sich die moderne autonome Kunst nach Adorno programmatisch.⁵⁵ Adorno schreibt: »Schon vor Auschwitz war es angesichts der geschichtlichen Erfahrungen affirmative Lüge, irgend dem Dasein positiven Sinn zuzuschreiben. [...] Indem die Kunstwerke unerbittlicher stets den sinnstiftenden Zusammenhang abklopfen, wenden sie sich gegen diesen und gegen Sinn überhaupt« (ÄT, 229). Genau hierin, in der Zerschlagung eingängiger Sinnzusammenhänge und logisch-diskursiver Automatismen, liegt – so die These – allerdings nicht nur ein Symptom für die Vereinzelung und Entfremdung in den spätkapitalistischen Lebensverhältnissen,⁵⁶ sondern auch der Schlüssel dafür, wie man das Befremden am Status quo und die Öffnung auf einen anderen, mit den bekannten Sinnzusammenhängen inkommensurablen Zustand in der Kunstrezeption verbinden könnte. Ein zentrales Stilmittel, um die Zusammenhangsunterbrechung zu erzeugen und damit den Bann der Scheinharmonie in Kunst und Leben zu brechen, ist für Adorno die Parataxe. Adorno meint damit »kunstvolle Störungen« von Zusammenhängen durch einen parataktischen Reihungsstil, während Sinnzusammenhänge sich in der »logischen Hierarchie subordinierender Syntax« konstituieren.⁵⁷ In parataktischen Formen und Strukturen werden Darstellungselemente also hart aneinandergesetzt, ohne in einem gängigen, hierarchisch strukturierten Sinnzusammenhang aufgehoben zu werden. Infolgedessen verwandele sich die Sprache »Inmusikhaft«, weil die semantische Sprachebene in der parataktischen Reihung zugunsten des begriffslosen, materiellen, nicht-diskursiven Sprachcharakters zurückgestellt werde.⁵⁸ Damit verbindet sich nach Adorno die Erschütterung des diskursiv-kommunikativen Sinns von Sprache sowie der in ihr dargestellten Weltordnung.⁵⁹

Im Zuge dieser poetischen Ökonomie der Zeichen kommt es zu einem erhöhten Interpretationsaufwand in der Rezeption. Während die kulturindustriellen Produkte durch eingängige und übersichtliche Kausalketten der Ereignisse strukturiert waren und bestenfalls – es sei noch einmal daran erinnert – jede Situation aus der unmittelbar vorangehenden ableiten lassen, setzt die »Technik des Reihens«,⁶⁰ das heißt die Parataxe, auf die Negation des »sogenannten gedanklichen Fortgangs«, um die »folgerungslose Explikation« an ihrer Stelle zum Darstellungsprinzip zu erheben.⁶¹ Daran zeigt sich, dass die

autonome Kunst nicht von einer Ökonomie der Eingängigkeit geprägt ist, sondern von einer Ökonomie des Verfremdens und Befremdens: »Bekanntes wird [...] unbekannt.«⁶² Eine solche poetische Ökonomie erschwert das Verständnis von Kunst gezielt, indem sie gewohnte Sinnzusammenhänge aufsprengt und kommunikativ-diskursiv unverständlich macht. Solche Kunst wird dann nicht länger konsumiert, wie die kulturindustriellen Waren, sondern muss intensiv »mitvollzogen« werden. Darunter versteht Adorno Folgendes: »Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt [...] sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist; fast möchte man sagen, sobald es vom Ohr seiner je eigenen Logik nach nochmals komponiert, vom Auge gemalt, vom sprachlichen Sensorium mitgesprochen wird.«⁶³

Von Zerstreuung und Eingängigkeit ist man in der poetischen Ökonomie autonomer Kunst offenbar weit entfernt. Die autonome Kunst ist kein Ausgleich zum Arbeitsleben. Der Rezipient wird hier nicht seicht unterhalten, sondern komponiert, malt und dichtet aktiv mit, um autonome Kunst verstehen zu können. In diesem Sinne stellt Adorno den »Mitvollzug« dem »Mitplätschern mit dem Strom von Sprache« ausdrücklich entgegen,⁶⁴ der für die eingängigen Sinnzusammenhänge kulturindustrieller Produkte hingegen charakteristisch ist. Warum aber bedient sich die autonome Kunst solcher verständniserschwerenden poetischen Ökonomien? Auch hier argumentiert Adorno triebökonomisch. Im scharfen Gegensatz zur Kanalisierung der Unlust in kulturindustrielle »Ersatzbefriedigungen« soll autonome Kunst der Verdrängung des sozialen Unbehagens einen Riegel vorschieben. Psychoanalytisch gesprochen ist es Aufgabe der autonomen Kunst, das Verdrängte manifest zu machen, das heißt die falsche Gesellschaftsform, unter deren Bedingungen auch die autonome Kunst entsteht, symptomatisch (also nicht als Ersatzbefriedigung) auffällig zu machen.⁶⁵ So mache etwa die 12-Ton-Musik das »unverklärte Leid des Menschen« (PnM, 47) augenfällig, indem die »Verhärtung der Form« eine therapeutische Erinnerungsfunktion erfülle, nämlich daran zu erinnern, »was sonst vergessen ist«, das »hartel | Leben |« (PnM, 47f).

Im Unterschied zu den Scheinharmonien der Kulturindustrie täuscht die autonome Kunst also nicht länger über die Verhältnisse hinweg, in denen sie entsteht. Im Gegenteil: Sie wird ebenso abstrakt und technizistisch wie die sozioökonomische Umwelt, der sie entstammt, und bildet einen Brennpunkt, der die abstrakten, unbehaglichen Lebensumstände auffällig oder spürbar macht. Um diese fast homöopathische Funktion zu erfüllen, bedient sich die moderne, autonome Musik einer »allseitigen| Ökonomie«, »die alle zufälligen Momente der Musik verwirft« (PnM, 59), heißt es in der *Philosophie der neuen Musik*. So folgt der Reihenstil der 12-Ton-Musik in der Tat einer streng kalkulierten Technik, deren Kompositionsregeln »die Spontaneität der Momente« durch die

»verfügende Disposition übers Ganze« fast vollständig vertreibe, wie Adorno ausführt (PnM, 71). Die »Zwölfertonrationalität« sei nämlich ein »geschlossenes [...] System« (PnM, 67), das eine für die Produktionsumstände der modernen Kunst symptomatische Erfahrung ermögliche: »daß Systemzwang waltet, ist spürbar« (PnM, 113).

Erst die autonome Kunst, deren poetische Ökonomie keinen triebökonomischen Ausgleich mehr für die Lustunterdrückung in der durchökonomisierten Gesellschaft bietet, macht bewusst, dass man im Spätkapitalismus in einer systematisch verwalteten Welt lebt (vgl. PnM, 120f.).⁶⁶ Während die tonalen Harmonien des Schlagers sich bemühen, das Leid in der Welt vergessen zu machen, erinnern die Dissonanzen der durch Reihung statt Zusammenhang strukturierten autonomen Kunst an die verdrängten Dissonanzen in der Gesellschaft und der Psyche des Einzelnen. Wiederum in der *Philosophie der neuen Musik* bemerkt Adorno: »Als Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz sind die Dissonanzen entstanden« (PnM, 85), wodurch sie das »von der etablierten Kultur Verdrängtel I« (ÄT, 35) manifest werden lassen (vgl. PnM, 124f.). Indem die autonome Kunst also das »Bild der totalen Repression und nicht deren Ideologie« (PnM, 109) vor Augen stellt, ist sie dem ökonomisch zentrierten Realitätsprinzip inkommensurabel.⁶⁷ Hierin liegt nach Adorno der Grund dafür, warum autonome Kunst, die »radikal dem Markt opponiert«, »keine Nachfrage« erfährt (PnM, 103). Denn autonome Kunst rentiert sich schon deshalb nicht, weil sie keine Verdrängungs-, Erholungs- und Regenerationsleistungen erbringt, sondern – so Lambert Wiesing – reiner und damit der »funktionalisierten Gesellschaft« kritisch gegenüberstehender Luxus ist.⁶⁸ Für die ökonomisch zentrierte Welt- und Werteordnung ist sie deshalb völlig »überflüssig«. Ebendies qualifiziert die authentischen Kunstwerke nach Adorno nun dazu, als »Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten« (ÄT, 337) zu dienen. Jochen Hörisch diagnostiziert in diesem Zusammenhang aufschlussreich, dass Kunst »mit der Universalisierung des Äquivalententauschs zum a-sozialen Überfluß schlechthin« geworden sei.⁶⁹ Mithin besteht die Wahlverwandtschaft von Luxus und Kunst in der gemeinsamen »Opposition gegen Zweckrationalität« und der Fähigkeit, sich der funktionalistisch-pragmatischen Welt »eigensinnig zu entziehen«.⁷⁰

Problematischer als die »Überflüssigkeit« der autonomen Kunst für ökonomische Zweck- und – epistemologisch gewendet – Sinnzusammenhänge ist die spezifische Ökonomie autonomer Kunst, da sie sowohl Symptom und Bewusstwerdung der falschen Gesellschaftsform sein soll als auch Indikator des Anderssein-Könnens der Welt. Wie kann Adorno diese zwei widersprüchlichen

Momente miteinander verrechnen? Zur Beantwortung dieser Frage bietet es sich an, zunächst bei der 12-Ton-Musik zu bleiben. Adorno schreibt, dass sie »das Reich der Freiheit« – so Adorno im Anschluss an Marx – zwar noch nicht selbst betrete, aber doch »Anweisungen zum nicht Mitmachen bereit« halte (PnM, 112). An anderer Stelle wird Adorno genauer, indem er festhält, dass schon die »Kritik am Widerspruch« in der kapitalistischen Gesellschaft »auf die Möglichkeit seiner Versöhnung weist und damit auf das Kontingente, Überwindbare, Nicht-Absolute am Widerspruch« (PnM, 119), mit dem Adorno die unversöhnten Lebensverhältnisse in der kapitalistischen Gesellschaft anspricht. Adorno geht also davon aus, dass schon die Kritik am Status quo den dort formulierten Anspruch auf mythische Unveränderlichkeit und Alternativlosigkeit relativiert, ganz einfach weil er das Andere zum kapitalistischen So-Sein der Gesellschaft in den Horizont des Möglichen zieht. Adorno geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er davon überzeugt ist, dass die autonome Kunst das Neue gerade mit den Mitteln des Alten entwerfen könne. So heißt es im Schönberg-Aufsatz, dass der »Ernst der künstlerischen Technik« darin liege, »für das Niedagewesene immer wieder Schemata des Bekannten zu entwerfen« (PnM, 126). Um diese poetische Ökonomie verstehen zu können, die es der autonomen Kunst ermöglicht, mit den Mitteln des Seienden über das Seiende hinauszugehen, ist ein Blick auf eine Passage aus der Ästhetischen Theorie hilfreich: »In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt. Nicht phantasieren sie es aus zerstreuten Elementen des Seienden zusammen. Sie bereiten aus diesen Konstellationen, die zu Chiffren werden, ohne doch das Chiffrierte, wie Phantasien, als unmittelbar Daseiendes vor Augen zu stellen« (ÄT, 127). Adorno macht hier eine Poetik des »Überflusses« oder doch eine Poetik des »Überschusses« für die autonome Kunst fruchtbar. Danach soll Kunst aus dem Seienden etwas machen können, was mehr ist als das, was ist, ohne sich in Welten zu verlieren, die vom Seienden völlig losgelöst sind. Ökonomisch gesprochen, generiert autonome Kunst also eine Art Mehrwert, und Adorno selbst spricht von der »Herstellung des Mehr« (ÄT, 122) der Kunst. Um diesen Überschuss produzieren zu können, greift die autonome Kunst auf spezifische, für ihre poetische Ökonomie charakteristische Verfahren zurück. Adorno nennt sie »Konstellationen«. Konstellationen sind relationale Figuren, in denen Elemente aus verschiedenen Zusammenhängen in eine neue Beziehung und um ein neues Zentrum angeordnet werden.⁷¹ Genuin ästhetische Konstellationen sind nach Adorno dafür verantwortlich, dass gewohnte Denkmuster fremd und unbekannt werden, was dazu führt, dass die Rezeption von autonomer Kunst nicht länger eingängig verläuft, sondern aktiv und angestrengt mitvollzogen werden muss. In diesem Sinne schreibt Adorno, dass die »Konstellationen« dessen, »was die Kunstwerke an

Daseiendem absorbieren«, die Kunstwerke erst »zum Anderen des Daseins« werden lassen (ÄT, 259). Voraussetzung für die Autonomie der Kunst ist also, dass sie das Daseiende in sich aufgenommen haben, sich zu ihm verhalten, ohne darüber hinwegzutäuschen, wie es ist: »Die Kunstwerke sagen, was mehr ist als das Seiende, einzig, indem sie zur Konstellation bringen, wie es ist. [...] Opposition gelingt ihr einzig durch Identifikation mit dem, wogegen sie aufbegehrt« (ÄT, 200f). Adorno argumentiert hier, dass erst die ästhetische Konstellation von Seiendem die autonome Kunst in ihrer Autonomie und ihrem Status als »fait social« (ÄT, 335) zum kritischen Anderen der Realität macht.⁷² Dies vermag die Kunst dadurch, dass ihre Konstellationen derart auf das Seiende zurückgreifen, dass es in seiner verdrängten Sinnlosigkeit aufstößt und bewusst wird,⁷³ indem etwa konventionelle Worte in ästhetischen Konstellationen auf nicht-geläufige Weise aneinandergereiht werden.⁷⁴ Im Unterschied zur eingängigen Wissens- und Darstellungsökonomie kulturindustrieller Produkte wird das Verständnis autonomer Kunst dadurch in eine »Sinnferne« gerückt und damit gezielt aufwendiger gemacht.⁷⁵ Im diametralen Gegensatz zur eingängigen Wissensökonomie kulturindustrieller Produkte lässt sich daher anlässlich der autonomen Kunst von einer Ökonomie des »Nicht-Wissens« sprechen, die Adorno für Becketts »emphatisch absurde Kunstwerke« geltend macht.⁷⁶ In der Forschung zum Nicht-Wissen⁷⁷ ist bislang nicht näher fokussiert worden, inwiefern das »Nichtwissen« auch für Adorno eine Möglichkeit bietet, gewohnte Sinnzusammenhänge produktiv misszuverstehen, um, mit den Worten Adornos gesprochen, kraft des »Potentials von Skepsis, Witz und Ironie«, das Adorno dem Nicht-Wissen zuspricht, »Eigenschaften, die im nicht ganz Domestizierten gedeihen«,⁷⁸ und erstarrte Sinn- und Weltordnungen durch unerwartete »Schocks« zu erschüttern. Indes bemerkt Adorno in Abgrenzung zum schematisierten Konsum in kulturindustriellen Zusammenhängen, dass autonome Kunstwerke durch ihre befremdliche, genuin ästhetische poetische Ökonomie der Zeichen einen »Mitvollzug« erzwingen, »der dem konventionellen Verstehen abschwört«, das »nur ein seiner selbst nicht bewußtes Nichtverstehen wäre«.⁷⁹

Im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und versöhnter, nicht-kapitalistischer Subjekt- und Lebensform ist es aufschlussreich, dass die ästhetische Konstellation nach Adorno eine »Chiffre« (ÄT, 127) ist und bleibt, die nicht unmittelbar in dem aufgeht, was sie bedeutet. Autonome Kunst tut also nicht so, als ob innerhalb der falschen Lebensumstände Erfüllung irgendwo, etwa in der Kunst, möglich wäre. Vielmehr ist bei Adorno – in Umkehr des Hegel'schen Diktums – kein »richtiges Leben« »im falschen« möglich.⁸⁰ Aus diesem Grund bleibt auch die Kunst auf den Status eines Zeichens, einer Chiffre, einer anderen Konstellation des Seienden beschränkt, die die Veränderungsmöglichkeit

der Realität ins Gedächtnis ruft, ohne die veränderte Welt selbst schon zu sein. Bei Adorno heißt es dazu: »Die Elemente jenes Anderen sind in der Realität versammelt, sie müßten nur, um Geringes versetzt, in neue Konstellation treten, um ihre rechte Stelle zu finden. Weniger als daß sie imitieren, machen die Kunstwerke der Realität diese Versetzung vor« (ÄT, 199). Für Adorno ist die autonome Kunst eine spezifische »Konstellation von Seiendem« (ÄT, 204). Sie erfüllt ihre Funktion nicht darin, die Erfüllung positiv zu entwerfen, sondern im »Versprechen« der Möglichkeit des Anderen, dessen Einlösung jenseits der Kunst zu suchen ist. Daran zu erinnern jedoch, sei Aufgabe der ästhetischen »Konstellationen des Seienden«. Mit anderen Worten legt die poetische Ökonomie autonomer Kunst das verdrängte Falsche in der Welt dadurch offen, dass die Abstraktheit der Kunst beim Rezipienten das Unbehagen auslöst, das angesichts der kapitalistischen Gesellschaft geboten wäre. Zugleich eröffnen die ästhetischen Konstellationen autonomer Kunst aber auch die Aussicht darauf, dass das Seiende, wie es jenseits der autonomen Kunst erscheint, in eine andere Ordnung gebracht werden könnte. In dieser anderen Ordnung wäre das in der Kunst auffällig werdende Unversöhnte der Gesellschaft versöhnt und der kulturindustriell erzeugte Schein von Versöhnung überwunden. Diese Leistung kann die autonome Kunst aber nur dann erfüllen, wenn ihre Form das verdrängte Unbehagen an den gesellschaftlichen Strukturen heraufbeschwört, um auf diesem Wege zu einer *Veränderung* der Ordnung aufzurufen, die das Kunstwerk prinzipiell vormacht. Demgemäß bringt Adorno die wesentliche, prädiskursiv vermittelte Aussage von Kunst am Ende des *Engagement*-Aufsatzes prägnant auf den Punkt: »Es soll anders sein.«⁸¹ Er setzt fort:

Vermittelt aber ist das Moment des Wollens durch nichts anderes als durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll. Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens.⁸²

Diese Stelle ist bei aller Komplexität insofern aufschlussreich, als sie herausstellt, dass es nicht die Inhalte der Kunst sind, die eine andere Gesellschaftsordnung in den Blick rücken, sondern die Seinsweise der Kunstwerke selbst. Neben der Betonung auf die Form, die in Adornos Engagement-Konzept bekanntlich zentral ist, zeigt diese Passage vor allem, dass Kunst und Praxis oder eben Kunst und die veränderte soziale Wirklichkeit strukturell durch ihr jeweiliges Hergestell- und Gemachtsein miteinander verwoben sind. Weil Kunst als das Andere zum Status quo von Menschen »hervorgebracht« worden ist, weist sie vermittelt auf die »Praxis« hin, in die sie niemals unmittelbar eingreifen darf,

um ihre Autonomie nicht zu verlieren. Adornos Argument zielt also darauf, dass ganz so, wie autonome Kunstwerke von Menschen ›gemacht‹ sind, auch eine autonome Wirklichkeit von ihnen ›hergestellt‹ werden könnte – er spricht ja von der ›Herstellung richtigen Lebens‹ –, womit Adornos kritische Ästhetik in bester marxistischer Tradition steht.

Überflüssigwerden der autonomen Kunst in der autonomen Gesellschaft

Die autonome Kunst macht die Überwindung der ökonomisch zentrierten Welt- und Werteordnung durch die ›Überschuss‹ generierende Ökonomie ästhetischer Konstellationen grundsätzlich denkbar. Hätte Kunst hingegen den Anspruch, eine Insel der Erfüllung mitten im ›Falschen‹ zu sein, würde sie sich nützlich machen für den Status quo und damit für das Emanzipationsprojekt der Menschheit überflüssig werden.⁸³ Paradoxe Weise besteht der letzte Zweck autonomer Kunst dann aber genau darin, überflüssig zu werden, weil das ›richtige Leben‹ keiner ästhetisch vermittelten Hinweise auf das zuvor Abwesende, dann aber Anwesende, mehr bedürfte. Demgemäß bemerkt Adorno am Ende von *Der Artist als Statthalter*, dass Valéry's Poesie für das einstehe, »was wir einmal sein könnten«.⁸⁴ In Valéry's Werken seien »soziale | Verhaltensweisen« manifestiert, die Wissen vom Widerstand gegen »das Spiel der falschen Humanität, des sozialen Einverständnisses mit der Entwürdigung des Menschen«, bezeugen: »Sich nicht verdummen, sich nicht einlullen lassen, nicht mitlaufen«.⁸⁵ Um dieses Wissen vom Nicht-Mitspielen einzulösen, von »Ungehorsam |, |...| Selbständigkeit und Spontaneität« (PnM, 42), das heißt von Formen des Nicht-Wissens innerhalb der hegemonialen, ökonomisch zentrierten symbolischen und sozialen Ordnung, muss sich autonome Kunst nach Adorno selbst aufheben, ja die Kunstwerke müssen die »Kunst selber übersteigen und sich erfüllen im richtigen Leben«.⁸⁶ Adornos ästhetisches Programm zielt mithin letztlich darauf, dass autonome Kunst sich überflüssig macht, um ihren Zweck zu erfüllen, der gegenwärtig noch in der Generierung von Wissensüberschüssen hinsichtlich der Möglichkeit einer anderen Konstellation des Seienden besteht. Denn wo die Autonomisierung der Kunst die radikale Selbstbeherrschung des Künstlers, genauer die »Herrschaft des Produzierenden«, verlange, um die »Aufhebung in einem Objektiven«, das das Werk ist, zu erreichen,⁸⁷ muss auch diese Spannung im ›richtigen Leben‹ schließlich gelöst werden: »Die Idee der unversöhnlichen Anstrengung von Kunst ist Versöhnung als ihr Ende«.⁸⁸ Adorno eröffnet damit eine hochkomplexe Argumentationsfigur, wonach die der Autonomie der Kunst inhärente Herrschaft der Selbstgesetzgebung (Auto-nomie) durch die Aufhebung der Kunst in der

erfüllten Wirklichkeit versöhnt werden muss. Dieser Zeitpunkt wird aber genau dann erreicht, wenn die Überschuss generierende Ökonomie autonomer Kunst überflüssig geworden sein wird. In dieser Aufhebung liegt dann in An- und Abgrenzung zu Hegel ihr ›Ende‹: »Die geschichtliche Perspektive eines Untergangs der Kunst ist die Idee eines jeden einzelnen. Kein Kunstwerk ist, das nicht versprache, daß sein Wahrheitsgehalt, soweit er in ihm als daseiend bloß sich erscheint, sich verwirklicht und das Kunstwerk, die reine Hülle, zurückläßt« (ÄT, 199). So strittig die Frage nach dem ›Ende der Kunst‹ ist⁸⁹ – man denke nur an die verschiedenen Positionen, die allein Marcuse in dieser Hinsicht entwickelt hat⁹⁰ –, so eindeutig votiert Adorno dafür, die autonome Kunst zugunsten der herrschaftsfreien Wirklichkeit an ihr Ende kommen zu lassen.

Adorno selbst verrechnet eine ganze Menge widersprüchlicher Aspekte und Kontexte in seinen Ökonomien kulturindustrieller und autonomer Kunst. Die kulturindustriellen Produkte zielen, wie gesehen, auf eine Ökonomie der Eingängigkeit, um den Rezipienten für die Arbeit zu regenerieren, das heißt ökonomisch rentabel zu halten, und verkaufen sich den kapitalistischen Regeln von Nachfrage und Angebot entsprechend gewinnbringend. Zur Befriedigung der vom Arbeitsleben manipulierten Bedürfnisse bedienen die kulturindustriellen Produkte eine schematische Wissensökonomie, bei der von vornherein klar ist, was geschehen wird. Die in den kulturindustriellen Produkten verhandelten Konflikte sind daher Scheinkonflikte mit entsprechenden ›Ersatzbefriedigungen‹, die in der Triebökonomie der kapitalistischen Gesellschaft eine zentrale Funktion zur Aufrechterhaltung des Status quo erfüllen.

Obwohl sich die autonome Kunst auf dem Markt nicht rechnet, weil sie der Nachfrage der durch Arbeit erschöpften Konsumenten nicht nachkommt, ist auch sie durch eine spezifische ›Haushaltung‹ der ästhetischen Zeichen strukturiert. Mit ihr werden eingängige Sinnzusammenhänge zerschlagen und durch befremdliche Anreihungen ersetzt, die eine aufmerksamkeitsintensive Rezeption verlangen und ins Nicht-Wissen, Unbekannte und Fremde überleiten: »Fremdheit zur Welt ist ein Moment der Kunst; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt, nimmt sie überhaupt nicht wahr« (ÄT, 274). Das hierbei entstehende Befremden an der ästhetischen Form spiegelt die abstrakten Strukturen der ökonomisch zentrierten Welt- und Werteordnung wider, sofern nach Adorno im schockhaften Kunsterlebnis das Unbehagen an den gesellschaftlichen Produktionsbedingungen symptomatisch zu Bewusstsein kommt. Zugleich soll die poetische Ökonomie der autonomen Kunst aber mithilfe ästhetischer Konstellation aus Bestehendem über das Bestehende hinausweisen und als ›Überschuss‹ und ›Mehr‹ die Möglichkeit in Aussicht stellen, dass es anders sein

könnte, als es ist. Die letzte Funktion der Kunst – so hat sich abschließend gezeigt – erfüllt sich aber erst dort, wo sie selbst »überflüssig« wird und an ihr Ende kommt. Das Überflüssigwerden der Kunst bestand in ihrer Aufhebung in einem »Höhere[n]«,⁹¹ in einer sozialen Wirklichkeit, in der der Überschuss der Kunst überflüssig wird, indem diese – pointiert gesagt – in die Wirklichkeit überfließt und ihre Selbstbeherrschung und Autonomie der sozialen Versöhnung und der herrschaftsfreien Gesellschaft opfert.

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz geht auf meinen Vortrag an der Universität Zürich im Kontext einer von Sebastian Meixner und Cornelia Pierstorff organisierten Summerschool »Poetik des Überflusses. Kunst und Ökonomie« zurück, für deren anregende Atmosphäre ich mich auf diesem Wege noch einmal herzlich bedanken möchte.
- 2 Vgl. Axel Honneth, *Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos*, in: ders. (Hg.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt/Main 2005, 165–187.
- 3 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2009, 128; im Folgenden Nachweis mit Sigle DdA und Seitenzahl direkt im Text.
- 4 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1978, 30; im Folgenden Nachweis mit Sigle PnM.
- 5 Vgl. Andrea Barbara Alker, *Das Andere im Selben. Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno*, Würzburg 2007, 340–358; Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, Tübingen–Basel 2006, 124–136.
- 6 Theodor W. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt/Main 2003, 337–345, hier 339; im Folgenden Nachweis mit Sigle R.
- 7 Angela Keppler, *Ambivalenzen der Kulturindustrie*, in: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2011, 253–261, hier 257.
- 8 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Hamburg 2009, 169–175; Albrecht Wellmer, *Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie*, in: Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*, 237–278, hier 268–278.
- 9 Wellmer, *Über Negativität und Autonomie der Kunst*, 245.
- 10 Alexander García Düttmann, *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Paderborn 2015, 269 ff.
- 11 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 2003, 14–18; im Folgenden Nachweis mit Sigle ÄT; Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik II. Adorno - Marcuse*, Düsseldorf 1974, 16 ff.
- 12 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main 2003, 55.
- 13 Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, übers. von Helmut Reinicke und Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1980, 21 f.

- 14 Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: ders., *Schriften*, Frankfurt/Main 1979, Bd. 3, 186–226, hier 188.
- 15 Vgl. ebd., 225.
- 16 Vgl. Burkhard Lindner, W. Martin Lüdke, *Kritische Theorie und ästhetisches Interesse. Notwendige Hinweise zur Adorno-Diskussion*, in: dies. (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/Main 1980, 11–37; Philipp von Wussow, *Adorno über literarische Erkenntnis*, in: Nicolas Berg, Dieter Burdorf (Hg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen–Bristol 2014, 159–183.
- 17 Vgl. Dieter Kliche, *Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukács*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 219–260, hier 244.
- 18 Vgl. prägnant schon Lambert Wiesing, *Luxus*, Berlin 2015, 16, insgesamt 179–191.
- 19 Vgl. Roland Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, in: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 1996, 215–223.
- 20 Schweggenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, 158.
- 21 Jochen Hörisch, *Das Wissen der Literatur*, München 2007, 10.
- 22 Ebd.
- 23 Theodor W. Adorno, *Voraussetzungen*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1981, 431–446, hier 433.
- 24 Vgl. dazu Reinhard Kager, *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor W. Adornos*, Frankfurt/Main 1988, 223–234.
- 25 Vgl. dazu Bernhard Lypp, *Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie und ästhetischen Theorie Adornos*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 187–218.
- 26 Theodor W. Adorno, *Der Artist als Statthalter*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 114–126, hier 125.
- 27 Theodor W. Adorno, *Theorie der Halbbildung*, in: ders., *Soziologische Schriften I*, Frankfurt/Main 2003, 93–121, hier 100.
- 28 Theodor W. Adorno, *Gesellschaft*, in: ders., *Soziologische Schriften I*, 9–19, hier 13f.
- 29 Ebd., 9–19.
- 30 Vgl. Franco ›Bifo‹ Berardi, *Breathing. Chaos and Poetry*, South Pasadena 2018; ders., *L'anima al lavoro. Alienazione, estraneità, autonomia*, Rom 2016.
- 31 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1964, Bd. 25, 828.
- 32 Ebd.
- 33 Karl Marx, *Rede auf der Jahresfeier des »People's Paper« am 14. April 1856 in London*, in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, Berlin 1984, Bd. 12, 3f.
- 34 Ebd., 3.
- 35 Vgl. Sigmund Freud, *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*, in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main 2000, Bd. 3, 17–24.
- 36 Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, 213–272, hier 230; ders., *Die Verdrängung*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, 103–118, hier 107.
- 37 Freud, *Die Verdrängung*, 112.
- 38 Ebd., 114.

- 39 Ebd., 115.
- 40 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 1, 356f.
- 41 Vgl. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, bes. 217–221; Freud, *Formulierungen über die zwei Prinzipien*, 22; zur Kritik dieser Übertragung Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, übers. von Marianne von Eckhardt-Jaffe, in: ders., *Schriften*, Bd. 5, 19ff.
- 42 Vgl. Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, übers. von Alfred Schmidt, München 2008.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., 339 spricht Adorno auch von »Reklame [...] für die Welt«.
- 45 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, mit einer Einleitung hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt/Main 2012.
- 46 Ebd., 38.
- 47 Ebd., 6.
- 48 Adorno, *Résumé*, 338, wonach die Kulturindustrie »das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde« übertragen habe.
- 49 Theodor W. Adorno, *Valéry's Abweichungen*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 258–202, hier 174.
- 50 Diese Komponente des Kontemplativen wird nicht näher thematisiert bei Martin Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt/Main 2004.
- 51 Vgl. Theodor W. Adorno, *Resignation*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt/Main 2003, 794–799; vgl. auch Kager, *Herrschaft und Versöhnung*, 124–129.
- 52 Vgl. eine kritische Diskussion des Erkenntnispotentials des Leidens und zum Verzicht der positiven Ausmalung der Utopie Raymond Geuss, *Leiden und Erkennen (bei Adorno)*, in: Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*, 41–52, bes. 51.
- 53 Vgl. Peter Bürger, *Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 169–184.
- 54 Theodor W. Adorno, *Engagement*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 409–430, hier 412; ders., *ÄT*, 233, 273.
- 55 Vgl. Helmut Scheible, *Die Kunst im Garten Gethsemane. Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 348–365, hier 362f.; Lypp, *Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung*, 206.
- 56 Scheible, *Kunst im Garten Gethsemane*, 352f.
- 57 Theodor W. Adorno, *Parataxis*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 447–491, hier 471.
- 58 Ebd.; vgl. dazu Sabine Bayerl, *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg 2002, 51–128.
- 59 Vgl. Adorno, *Parataxis*, 477.
- 60 Ebd., 475.
- 61 Ebd., 472.
- 62 Ebd., 469.
- 63 Adorno, *Voraussetzungen*, 433.
- 64 Ebd., 433.
- 65 Vgl. Kliche, *Kunst gegen Verdinglichung*, 242f.
- 66 Vgl. dazu auch Theodor W. Adorno, *Kultur und Verwaltung*, in: ders., *Soziologische Schriften I*, 122–146.

- 67 In *Philosophie der neuen Musik* führt Adorno fort, dass die autonome Kunst als »unversöhntes Bild der Realität [...] dieser [d.h. also der Realität] inkommensurabel« (PnM, 109) sei.
- 68 Wiesing, *Luxus*, 16.
- 69 Jochen Hörisch, *Herrscherwort. Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 397–415, hier 407.
- 70 Wiesing, *Luxus*, 187.
- 71 Vgl. Rainer Nägele, *Echos. Über-setzen. Lesen zwischen Texten*, Basel–Weil/Rhein–Wien 2002, bes. 19.
- 72 Vgl. Wellmer, *Über Negativität und Autonomie der Kunst*, 245–256.
- 73 Vgl. Uta Kösser, *Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst*, in: Uta Karstein, Nina Tessa Zahner (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2017, 67–86, hier 76ff.
- 74 So hebt Adorno auch an Eichendorffs Vers »*Wolken ziehn wie schwere Träume*« hervor, dass der Einwand, dass Träume zwar mit Wolken, aber doch nicht Wolken mit Träumen verglichen werden könnten, die »Ausdruckskraft der Zeile« verfehlen würde (ÄT, 88). Ihre Ausdruckskraft werde hingegen nur in einem Mitvollzug der »Konstellation« der Worte möglich, deren poetische Rationalität eben eine andere ist als die gemeinhin bekannte (ebd.).
- 75 Adorno, *Engagement*, 411.
- 76 Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, 432–453, hier 450.
- 77 Vgl. Achim Geisenhanslüke, *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens*, München 2011; Michael Bies, Michael Gamper (Hg.), *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730–1930*, Zürich 2012.
- 78 Adorno, *Theorie des Halbwissens*, 104f.
- 79 Adorno, *Voraussetzungen*, 433.
- 80 Adorno, *Minima Moralia*, 43.
- 81 Adorno, *Engagement*, 429.
- 82 Ebd.
- 83 Vgl. dazu insgesamt Sebastian Lübcke, *Erfüllungspoetiken. Nachleben des ewigen Lebens bei Klopstock, Hölderlin, Rückert, George und den Surrealisten*, Stuttgart 2019, zur kritischen Ästhetik der Frankfurter Schule und ihren »Un-Erfüllungspoetiken« Ausblicke im Schlussteil 685–689.
- 84 Adorno, *Der Artist als Statthalter*, 125.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd., 126.
- 87 Adorno, *Valéry's Abweichungen*, 201.
- 88 Ebd., 202.
- 89 Vgl. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/Main 2002, zu Adorno 117–142.
- 90 Vgl. bes. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, 70ff. zum »Ende« der Kunst durch ihre Verwirklichung« in der gesellschaftlichen Form (Zitat ebd., 70); Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, München–Wien 1977, 37f., wo das Ende der Kunst keine Option ist, weil damit jeder Widerstand gegen die Verwaltbarkeit von »Bedürfnissen und Befriedigungen« fallen würde; Herbert Marcuse, *Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft*, in: ders., *Nach-*

- gelassene Schriften*, Bd. 2: *Kunst und Befreiung*, hg. von Peter-Erwin Jansen, Lüneburg 2000, 71–85; vgl. dazu auch Květoslav Chvatík, *Herbert Marcuse und Karel Teige über die gesellschaftliche Funktion der Kunst*, in: Axel Honneth, Albrecht Wellmer (Hg.), *Die Frankfurter Schule und die Folgen. Referate eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung vom 10.-15. Dezember 1984 in Ludwigsburg*, Berlin–New York 1986, 367–383, bes. 379–383; Waltraud Naumann-Beyer, *Ästhetische Kritik - kritische Ästhetik. Zum Beispiel Herbert Marcuse*, in: Karlheinz Barck, Richard Faber (Hg.), *Ästhetik des Politischen - Politik des Ästhetischen*, Würzburg 1999, 137–157.
- 91 Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in: ders., *Musikalische Schriften*, Frankfurt/Main 1978, 628–642, hier 642.

Max Roehl

Tragödie als Ich-Erzählung

Inszenierte Notwendigkeit in Max Frischs »Homo faber«

Ein von tragischem Nichtwissen gezeichneter unschuldig-schuldiger Held erfüllt das Schicksal auf jenem Weg, auf dem er ihm zu entgehen versucht – in dieser tragischen Dialektik führt die antike Tragödie des Sophokles *König Ödipus* die Unabwendbarkeit des Schicksals und die Gültigkeit des Orakels vor.¹ Ödipus kann nur deshalb unerkannt nach Theben zurückkehren, den Vater erschlagen, das Rätsel der Sphinx lösen und die Mutter heiraten, weil er nicht um seine wahre Herkunft weiß. Als die Handlung der Tragödie einsetzt und Ödipus die Wahrheit zu ahnen beginnt, ist das verhängnisvolle Geschehen nur noch aufzudecken, doch nicht mehr zu ändern.

Fast zweieinhalbtausend Jahre nach dem Entstehen der sophokleischen Tragödie greift Max Frisch diesen Stoff in seinem Roman *Homo faber* (1957) auf: Nicht nur werden »Oedipus und die Sphinx« explizit genannt,² auch erbt der Roman, der als Ich-Erzählung gestaltet ist, die Motive Inzest, Blindheit und Hybris und spielt in Form ausführlicher Rückblenden die analytische Struktur an, durch die sich die Mythenverarbeitung der antiken Tragödie auszeichnet. Diese Bezüge auf den Ödipusstoff wurden in der Forschung breit gewürdigt.³ Im vorliegenden Beitrag widme ich mich in diesem Rahmen besonders dem Gattungswechsel von der Tragödie zur Ich-Erzählung. Wie zu zeigen ist, erteilt Frisch der tragischen Notwendigkeit durch ihre Transformation in die Ich-Erzählung eine Absage, indem er jeglichen Bezug auf eine tragische Notwendigkeit dem Kalkül seines Erzählers zurechnet. Zwar inszeniert sich Walter Faber, Hauptfigur und Ich-Erzähler des Romans, beständig selbst als mythologischer Analphabet; doch setzt er das tragische Verkennen des unschuldig-schuldigen Helden als Deutungsmuster seiner eigenen Biographie ein.

Verdeckt wird dadurch, so zeigt die kritische Lektüre der Selbststilisierung des Erzählers, zum einen die eigene Schuld am Inzest mit der Tochter und an ihrem Tod, zum anderen die einstige Ablehnung des noch ungeborenen Kindes, die den späteren Inzest erst ermöglicht. Mit der beabsichtigten, jedoch nur vermeintlich vollzogenen Abtreibung spielt Frisch, so meine ich, auf die Vorgeschichte im Ödipusmythos an – auf den versuchten Mord am eigenen Kind durch Laios. Ursächlich dafür, dass Ödipus als ein Fremder nach Theben

zurückkehrt, ist nämlich, dass er als Kind von seinen Eltern ausgesetzt wurde und wider Erwarten überlebt. Wollte Laios mit dieser Tat eigentlich der Prophezeiung, sein Sohn werde ihn töten, entgegenwirken, so sorgt er gerade dafür, dass sich der Orakelspruch erfüllt. Auch in Frischs Roman ist es die Ablehnung des Kindes, die dafür verantwortlich ist, dass sich Vater und Kind unerkannt wiederbegegnen. Das tragische Nichtwissen, das der Ich-Erzähler beständig für sich in Anspruch nimmt, ist lediglich deren Folge. In *Homo faber*, so meine These, gibt sich ›Laios‹ für ›Ödipus‹ aus.

Diese Strategie zur Distanzierung von Schuld im biographischen Erzählen steht in Zusammenhang mit dem subtilen, doch wesentlichen Zeitbezug des Nachkriegsromans. Frischs *Homo faber* setzt sich zum einen mit der Verdrängung der Erinnerung an die nationalsozialistische Terrorherrschaft auseinander, zum anderen reflektiert er als ein Technik-Roman den Zusammenhang von Rationalität – die in der Angst vor dem Tod wurzelt sowie in den Glauben an die technische Beherrschbarkeit der Natur mündet – und Lebensfeindlichkeit als Geringschätzung des nachkommenden Lebens. Es ist diese Disposition, die in der Figur Faber Gestalt gewinnt und daher zunächst herauszuarbeiten ist.

Die ›Weltlosigkeit des Technikers‹ aus Angst vor dem Tod

Walter Faber, Haupt- und Erzählfigur, ist in der »*technische[n] Hilfe für unterentwickelte Völker*« (Hf, 10) tätig. Als nüchterner Techniker sei er »gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind« (Hf, 24). Mit der Rede von Sehen und Blindheit wird bereits ein zentrales Motiv der antiken Tragödie des Sophokles angespielt: Beide, Ödipus und Faber, sind Figuren, die zwar sehen können und denen eine gewisse Erkenntnisfähigkeit zuerkannt wird, die jedoch im Unterschied zum blinden Seher Teiresias trotz oder gerade wegen ihres fatalen Vertrauens in die eigene Erkenntnisfähigkeit keinen Einblick in die höheren Zusammenhänge erhalten. Wenn der Ingenieur »gezacktel | Felsen, schwarz vor dem Schein des Mondes« sieht, die, »mag sein, wie die gezackten Rücken von urweltlichen Tieren« aussehen, dann sind es für ihn lediglich »Felsen, Gestein, wahrscheinlich vulkanisch, das müßte man nachsehen und feststellen. Wozu soll ich mich fürchten? Es gibt keine urweltlichen Tiere mehr« (Hf, 24). Faber wähnt sich im Wissen um die Naturgesetze und begreift die Beherrschung der Natur als eine positiv gewendete Entfremdung:

Wir leben technisch, der Mensch als Beherrscher der Natur, der Mensch als Ingenieur, und wer dagegen redet, der soll auch keine Brücke benutzen, die nicht die Natur gebaut hat. Dann müßte man schon konsequent sein und jeden Eingriff ablehnen, das heißt: sterben an jeder Blinddarmentzündung. Weil Schicksal! (Hf, 107)

Das technisch-naturwissenschaftliche Weltbild entspringt, so wird hier nahegelegt, der Angst vor einer als bedrohlich empfundenen Wirklichkeit, die es zu mindern verspricht. Die ›Natur‹ wird »als todbringende Gefahr imaginiert« und muss »deshalb technisch domestiziert werden.«⁴ Doch dient dieses Weltbild nicht nur der Minderung von Angst vor konkreten äußeren Gefahren, sondern auch von einer existentiellen Angst in der Welt überhaupt. Daraus erklärt sich Fabers Faszination für die Maschine, deren Vorzüge gegenüber den defizitären Vermögen des Menschen offensichtlich sind: Die Maschine kann nichts vergessen, sie weiß mehr von der Zukunft, weil sie Wahrscheinlichkeiten errechnet, und sie kann sich nicht irren. »Vor allem aber: die Maschine erlebt nichts, sie hat keine Angst und keine Hoffnung, die nur stören, keine Wünsche in bezug auf das Ergebnis«; der Roboter »spekuliert nicht und träumt nicht« (Hf, 75). So erschöpft sich Fabers Idealvorstellung nicht in einer Maschine, die bestimmte Aufgaben für den Menschen erledigen kann, »wenn nicht sogar besser« (Hf, 74), sondern sie besteht in einem maschinellen Menschenbild: Indem sich der Mensch die Maschine zum Vorbild nimmt, zielt er darauf ab, einerseits die äußere Wirklichkeit zu distanzieren und andererseits die potenziell bedrohlichen Kräfte aus den »Tiefen seines Ichs|« – Angst, Wunsch, Traum, Leid – auszuschalten.⁵

Wie im Roman besonders Hanna, Mutter von Fabers zunächst unerkannter Tochter, zum Ausdruck bringt, führt dies zum Versuch, ein abgeschlossenes System zu etablieren. Sie beschreibt die Technik als einen »*Kniff, die Welt so einzurichten, daß wir sie nicht erleben müssen*« (Hf, 169). So schlägt der mögliche Zweck der Technik, das Leben zu erleichtern und den Menschen vor Gefahren in der Welt zu schützen, in den Impuls um, sich der Natur überhaupt zu entziehen. Vor dem Hintergrund der technischen Automatisierung erscheint der Mensch, mit Günther Anders gesprochen, »überflüssig«;⁶ die Angst vor dem Tod führt paradoxerweise zu einer Sehnsucht nach dem Anorganischen sowie dazu, dass Faber dem Tod zuvorzukommen versucht, indem er sich im Leben ›totstellt‹. Sein ›Leben im Flugzeug‹ scheint ihm, wie Manfred Leber pointiert feststellt, durchaus ein »irdischer Last enthobenes, immer gleich moderates Dahinschweben, gewissermaßen einen Zustand in sich ruhender Ewigkeit, ermöglicht zu haben.«⁷ Es hat ihn zwischen Himmel und Erde jedoch auch blind werden lassen für die eigenen Grenzen und somit zu einer »Überschätzung seiner Möglichkeiten« geführt, was Leber »auf die tragische Grundverfehlung der Hybris« bezieht.⁸ Hier berührt

Homo faber abermals die Konstellation des Ödipusmythos: Ödipus stellt sich im Glauben, über genügend Wissen zu verfügen, dem Götterspruch entgegen – ein Schritt, der ihn wortwörtlich in die Arme seines Schicksals treibt. Wie Ödipus seine vermeintliche Heimat verlässt, so verfolgt auch Faber das Ziel, sich von allen menschlichen Verbindungen freizumachen, indem er allein durch die Welt reist und soziale Beziehungen möglichst meidet.⁹ Doch ist die Herauslösung aus der menschlichen Gemeinschaft bereits im Ödipusmythos nicht erfolgreich, sondern im Gegenteil Ermöglichungsgrund von Vatemord und Inzest.

Durch den Titel der Erzählung und den Namen ihrer Hauptfigur wird der Mensch als der »zu Werkzeugherstellung und -gebrauch« fähige »schaffende Mensch« ausgewiesen.¹⁰ *Homo faber* zeichnet sich, so schreibt Hannah Arendt in der *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, die fast zeitgleich mit Frischs Roman erscheint,¹¹ dadurch aus, dass er »von Natur in der Natur heimatlos« und daher auf »eine künstliche Welt von Dingen« angewiesen ist.¹² Doch bedeutet dies nicht, dass er der Bedingtheit des Lebens entgehen könnte, ist er doch »in der allgemeinsten Bedingtheit menschlichen Lebens verankert, daß es nämlich durch Geburt zur Welt kommt und durch Tod aus ihr wieder verschwindet«.¹³

Mit der Angst vor dem Tod, welche die »Weltlosigkeit des Technikers« (Hf, 169) begründet, geht eine veritable Abneigung dem Leben gegenüber einher, die sich einerseits in Fabers Absicht zur Abtreibung des Kindes zeigt, worauf noch zurückzukommen sein wird, sowie andererseits in seinem Ekel vor Fruchtbarkeit und Verwesung,¹⁴ die häufig im selben Atemzug genannt werden: »Was mir auf die Nerven ging: die Molche in jedem Tümpel, in jeder Eintagspfütze ein Gewimmel von Molchen – überhaupt diese Fortpflanzerei überall, es stinkt nach Fruchtbarkeit, nach blühender Verwesung« (Hf, 51). Später radikalisiert sich diese Darstellung noch einmal:

Erde ist Schlamm nach einem einzigen Gewitter (wie wir's auf unsrer Rückfahrt erlebt haben), Verwesung voller Keime, glitschig wie Vaseline, Tümpel im Morgenrot wie Tümpel von schmutzigem Blut, Monatsblut, Tümpel voller Moleche, nichts als schwarze Köpfe mit zuckenden Schwänzchen wie ein Gewimmel von Spermatozoen, genau so – grauenhaft. (Ich möchte kremiert werden!) (Hf, 68)

Entstehung von Leben und Verwesung bedeuten als die beiden organischen Prozesse des Werdens und Vergehens, mit denen Geburt und Tod als die physischen Grenzen des Lebens auf den Plan treten, in ihrer – ob produktiven oder destruktiven – Prozessualität eben auch eine chaotische Übergängigkeit, die Faber freilich bedrohlich erscheint. Dabei weist das Ineinander von Fruchtbarkeit und Verwesung darauf hin, dass der Tod zum Leben gehört: Wer dem

Tod entgehen will, der darf nicht leben. Es sei das Ziel der Technik, so Faber selbst, »den Tod zu annullieren [...], indem wir den Menschenleib ersetzen« (Hf, 77). Der Mensch wird als dasjenige Wesen gezeichnet, das im Wissen um die eigene Sterblichkeit dem drohenden Tod ausgesetzt ist – ausgesetzt wie Ödipus im buchstäblichen Sinne. Im Roman gelingt es dem Techniker erst in unmittelbarer Konfrontation mit dem Tod – sowohl desjenigen seiner Tochter als auch seines eigenen –, das Leben zu »preisen«, wie auch Frischs vorläufig gewählter Romantitel (*Ich preise das Leben*) zu verstehen gibt.¹⁵

Ich, Ödipus: Inszenierte Notwendigkeit

Es erscheint naheliegend, Walter Faber aufgrund der thematischen und motivischen Parallelen als eine moderne Ödipusgestalt zu deuten. Doch würde eine allzu schlichte Identifizierung mit Ödipus der raffinierten Strategie des Ich-Erzählers auf den Leim gehen. Faber sucht die Gründe für die inzestuöse Beziehung zu seiner Tochter in Ereignissen, die als Oberflächensymptome ihre eigentliche Ursache verdecken, und er setzt dafür selbst das Motiv des Nichtwissens aus dem Ödipusmythos ein. So habe er nicht gewusst, dass das Kind geboren wurde: »Es ist mir heute noch ein Rätsel, wieso Hanna und Joachim geheiratet und wieso sie mich, Vater des Kindes, nie haben wissen lassen, daß dieses Kind zur Welt gekommen ist. Ich kann nur berichten, was ich weiß« (Hf, 56). Doch anstatt nun den Grund dieses Schweigens in seiner eigenen Ablehnung des Kindes zu suchen, beharrt Faber auf der vermeintlich einvernehmlichen Abtreibung: »Els war ausgemacht, daß unser Kind nicht zur Welt kommen sollte« (Hf, 57). So inszeniert sich der Ich-Erzähler als ein moderner Ödipus, der nichts von seiner Vaterschaft ahnte und gar apologetisch (»Was ist denn meine Schuld?« [Hf, 123]) in nur vorgeblichem Eingeständnis klagt: »Was ändert es, daß ich meine Ahnungslosigkeit beweise, mein Nichtwissenkönnen!« (Hf, 72) Auch die Anspielungen auf die Blendung des Ödipus verstärken den Eindruck einer tragischen Verstrickung Fabers, die ihn unschuldig trifft: »Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden?« (Hf, 192)¹⁶

In seinem vermeintlich unverschuldeten Wissensdefizit die Ursache für die inzestuöse Beziehung zu seiner Tochter und ihren Tod zu suchen, ist jedoch eine Argumentation, die auf das Konto der Erzählerfigur geht. Liest man Fabers Ausführungen mit begründetem Misstrauen, so zeigen sich Risse in seiner Rede vom Unwissen. Dass Elisabeth sein Kind sei, »lag im Bereich der Möglichkeit, theoretisch, aber ich dachte nicht daran. Genauer gesagt, ich glaubte es nicht. Na-

türlich dachte ich daran: unser Kind damals, die ganze Geschichte [...] Natürlich dachte ich daran, aber ich konnte es einfach nicht glauben, weil zu unglaublich, daß dieses Mädchen [...] mein eignes Kind sein soll« (Hf, 118f.). Faber rechnet sich »die Daten zurecht, bis die Rechnung wirklich stimmte [...]. Sie stimmte; ich hatte ja die Daten [...] so gewählt, daß die Rechnung stimmte; fix blieb nur der Geburtstag von Sabeth, der Rest ging nach Adam Riese, bis mir ein Stein vom Herzen fiel« (Hf, 121f.). Später deutet sich in unverfänglichem Kontext jedoch an – als versuche Faber den Zusammenhang mit seiner vorherigen Rechnung zu verschleiern –, dass er sich damit vertan hat: »Wiedersehen nach zwanzig Jahren, damit hatte ich *nicht gerechnet*, Hanna auch nicht, übrigens hat sie recht: es sind einundzwanzig Jahre, genau gerechnet« (Hf, 132; meine Hvhg.).¹⁷ Fabers Rechnungen sollen die Macht des Zufalls ausschalten. Doch erhält er in der Anmaßung, das Leben anhand von Wahrscheinlichkeiten berechnen zu können, eine Lektion in Sachen Unwahrscheinlichkeit, indem er auf dem Schiff nach Europa ausgerechnet seine eigene Tochter trifft.¹⁸ Dass Fabers Bericht mehr als kritisch zu lesen ist, empfiehlt nicht nur seine späte Verfügung für den Todesfall: »Alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts« (Hf, 199). Vielmehr zeigt eine Notiz aus Frischs Tagebüchern, dass der Autor selbst großen Wert auf die Betrachtung seines Ich-Erzählers als Figur gelegt hat:

Unterschied zwischen dem erzählerischen ICH und dem direkten ICH eines Tagebuches: das letztere ist weniger nachzuvollziehen, gerade weil es zu vieles verschweigt von seinen Voraussetzungen, dadurch eine Zumutung: – keine Figur: nämlich zu einer Figur gehört auch, was sie verhehlt, was sie selber im Augenblick nicht interessiert, was ihr nicht bewußt ist usw.¹⁹

Der Ich-Erzähler ist insofern eben auch eine Figur, als sich ein Abstand zwischen seine Erzählung und das Geschehen schiebt. Der Leser erfährt vom Geschehen allein aus seiner Perspektive, wobei es sich Frisch nicht nehmen lässt, diese Perspektivgebundenheit immer wieder deutlich hervorzukehren. Wenn der Erzähler behauptet, für ihn gelte die tragische Unabwendbarkeit, dann setzt er sie strategisch zur Deutung seiner eigenen Biographie und zur Distanzierung von Schuld ein. Demgemäß müssen die Anspielungen auf tragische Verstrickungen dem Erzählkalkül zugerechnet werden.

In der Tragödie geht die Unabwendbarkeit hingegen gerade aus dem Zusammenspiel des eingeschränkten Figurenwissens und der Gesamthandlung hervor. So ist auch die Notwendigkeit – neben der Wahrscheinlichkeit – einer der Zentralbegriffe der aristotelischen *Poetik*. Der Umschlag der Handlung müsse

»aus der Zusammenfügung des Handlungsverlaufs selbst heraus geschehen, so dass aus dem zuvor Geschehenen notwendig oder wahrscheinlich folgt, dass genau dies geschieht.«²⁰ Frisch überführt diese Notwendigkeit, die das strukturelle Pendant zur schicksalhaften Verstrickung ist, in die Ich-Erzählung, womit sie den ihr eigenen objektiven Status einbüßt. Die tragische Handlung rückt eine Erzählebene nach innen, wird nunmehr durch den Erzählakt gerahmt und subjektiv überformt. Dabei gehört es im Allgemeinen, so Käte Hamburger, »zum Wesen jeder Ich-Erzählung, daß sie sich selbst als Nicht-Fiktion, nämlich als historisches Dokument setzt.«²¹ Kennzeichen jener »fingierten Wirklichkeitsaussage« ist ein Erzähler, der die weiteren Figuren »niemals aus seinem eigenen Erlebnisfeld entlassen« kann.²² Daher, so gibt Hamburger zu beachten, »kann auch die Interpretation eines Ich-Romans niemals den Bezug der übrigen geschilderten Menschenwelt auf den Ich-Erzähler ganz fallen lassen. Diese Menschenwelt ist eben darum, weil sie das Aussageobjekt des Ich-Erzählers ist, niemals ganz objektiv geschildert.«²³ Walter Schmitz hat diesen Zusammenhang für *Homo faber* treffend beschrieben:

Auf die »tragische Dimension der antiken Dramen« spielt Faber, der mythisierende Schriftsteller, an, nicht sein Verfasser, den es vielmehr empören mochte, wie sich, im weltanschaulichen Pluralismus der Moderne, finale Wunschmodelle ins mythische Gewand verhüllen, um uns archaische Verbindlichkeit vorzugaukeln.²⁴

So hätte Faber, statt sich mit Elisabeth einzulassen, »das Verhältnis seiner Tochter mit dem jungen Schweizer begünstigen können, der sie vor der Begegnung mit ihm begleitete und von dem sie auf dem Sterbebett wieder reden wird.«²⁵ Sowohl im Fall der beabsichtigten Abtreibung als auch in der Beziehung zu Elisabeth sind jedoch seine eigenen Wünsche und Handlungen entscheidend, womit das Romangeschehen gerade als untragisch ausgewiesen wird.

Vater Laios

Ist Faber in seinem Streben nach Selbstverfügung Ödipus zwar ähnlich,²⁶ so verweigert Frischs Roman jedoch eine einfache Identifizierung beider Figuren – und zwar schon dadurch, dass Faber nicht wie Ödipus die Position des Sohnes im familialen Dreieck einnimmt, sondern diejenige des Vaters. Indem Walter Faber der *waltenden* Vatergeneration angehört und somit – wie der gleichnamige Gerichtsrat in Kleists Ödipus-Parodie *Der zerbrochne Krug* – die kulturelle Ordnung repräsentiert,²⁷ die durch den, seinen eigenen, Inzest gestört wird, wird auf die

Schuld der Väter angespielt und die Ordnung selbst in die Kritik genommen.²⁸ So attestiert ausgerechnet Faber, der selbst schließlich »alles zerstört« (Hf, 203), seiner Jugendfreundin Hanna einen »Hang zum Kommunistischen, [...] zum Mystischen, um nicht zu sagen: zum Hysterischen« (Hf, 47). Dabei ist es der Mann und Vater, der seine ungeborene Tochter zunächst abtreiben möchte, viele Jahre später dann unwissend ein Verhältnis mit ihr beginnt und sie schließlich durch den Anblick seines nackten Körpers zu Fall bringt – ein (Sünden-)Fall, der deshalb tödlich ist, weil Faber jene Szene später im Krankenhaus verschweigt. Wird der Tod des eigenen Kindes (vor dessen Geburt) durch Faber zunächst aus »Vernunft« angestrebt, so ermöglicht der tatsächliche Tod der Tochter später erst die über Schuldgefühl und Rechtfertigung zum Ausdruck kommende Einsicht in die eigene Freiheit sowie lebensbejahende Haltung: »Auf der Welt sein: im Licht sein« (Hf, 199). In diesem Sinne *muss* das Kind sterben, damit der Vater leben kann. Ebenso wie sein Ekel vor der sich fortpflanzenden Natur wird somit auch die Abtreibung, die er in der Vorgeschichte vehement verfolgt, als Effekt seiner eigenen Angst vor dem Tod gezeichnet.

Auch Laios, die Vaterfigur aus dem Ödipusmythos, setzt sein Kind dem Tod aus, um selbst leben zu können. So berichtet Iokaste bei Sophokles, dass Laios »einst geweissagt« wurde, »nicht von Phoibos selbst, / Das sag ich nicht, doch von des Phoibos Priestern, / Ihm sei bestimmt, durch seinen eigenen Sohn, / Den ich ihm schenken würde, einst zu fallen«.²⁹ Hier sind Tod und Leben entweder des Vaters oder des Kindes direkt aufeinander bezogen. Laios schreitet zur Tat, indem er den Sohn »kaum drei Tage alt, / In einem Waldgebirg durch Sklavenhand, / Gebunden an den Füßen« aussetzen lässt. Dabei ist Iokastes auf begrenztem Wissen basierender Schluss, dass es Apollon somit nicht erreicht habe, dass Ödipus »zum Vatermörder, noch daß Laios, / Wie er gebangt, des Sohnes Opfer wurde«,³⁰ von tragischer Ironie durchsetzt. Denn freilich wird Ödipus, der aus Mitleid gerettet wird und nach Korinth gelangt, später in der Tat seinen unerkannten Vater dem Orakelspruch gemäß töten. Frischs Arbeit am Ödipusmythos akzentuiert weniger die schicksalshafte Verstrickung als vielmehr diesen ursächlichen Vater-Kind-Aspekt: Nur durch den Versuch, das Kind aus Angst vor dem eigenen Tod zu töten, werden Vatermord und Inzest mit der Mutter möglich. Sie basieren beide auf der Anonymität des ausgesetzten Kindes, aus der das tragische Verkennen erst erwachsen kann.

In *Homo faber* ist für diesen Zusammenhang auch die Anspielung auf den Mythos um Klytämnestra und Agamemnon bedeutsam: »Ich hatte die Badezimmertür nicht abgeschlossen, und Hanna (so dachte ich) könnte ohne weiteres eintreten, um mich von rückwärts mit einer Axt zu erschlagen« (Hf, 136). Ist behauptet worden, dass sich Agamemnon, Faber und Ödipus weit mehr »in ih-

rer moralischen Blindheit« ähneln als »in dem vielberedeten, sehr allgemeinen Bezug auf Inzest und Opfer«,³¹ so ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass Ödipus Teil der Erzählstrategie Fabers ist. Agamemnon ist Laios und Faber darin verwandt, dass er, um die Überfahrt des griechischen Heeres nach Troja zu ermöglichen, bereit ist, seine Tochter Iphigenie zu opfern, woraufhin er selbst Opfer des Anschlags seiner Frau Klytämnestra und ihres Geliebten Ägisth wird, was wiederum den Mutttermord durch Orest zur Folge hat. Auch hier zieht also die Tat des Vaters gegen das Kind weitreichende Konsequenzen nach sich und führt – mit Goethes *Iphigenie* gesprochen – die »ew'gell Wechselwut«³² im Tantaliden-Geschlecht fort.

Ein weiteres Indiz für die Konzeption der Figur Walter Faber als Laios-Wiedergänger ist Fabers offen angespieltes Begehren von Knaben, das sich nach dem Tod seiner Tochter und dem Gewinn seiner lebensbejahenden Haltung einstellt: »Buben, ihre Hüften in den engen Hosen« (Hf, 172), »Idlie nackten Buben im Meer, ihre Haut, die Sonne auf ihrer nassen Haut, die Hitze« (Hf, 173). Wie Franziska Schößler zeigt, sind Spuren homoerotischen Begehrens zuvor in Fabers Sicht auf seine Geliebte Ivy und seine Tochter zu entdecken.³³ Am wohl eindeutigsten ist aber die Schuhputz-Szene:

Der Siebenjährige, der mir schon einmal die Schuhe geputzt hat, jetzt wie eine erschoffene Katze, ich greife nach seinem Kruselhaar – [...]
Er grinst nur und putzt weiter –
Ich liebe ihn.
Seine Zähne –
Seine junge Haut – [...]
Seine flinken Hände –
Es gibt keine Menschen mehr außer uns, ein Bub und ich, die Sintflut ringsum, er hockt und glänzt meine Schuhe mit seinem Lappen, daß es nur so klatscht – (Hf, 175f)

Mit dem Begehren von Knaben findet Faber nicht nur in Thomas Manns Gustav von Aschenbach,³⁴ sondern eben auch in Laios einen prominenten Vorgänger, dessen Knabenliebe zwar nicht aus den Tragödien des Sophokles hervorgeht, allerdings dem späteren Mythenkreis um Pelops' Sohn Chrysippos entstammt.³⁵

Vom Handwerker zum Schreibtischtäter

Die vielen mythologischen Verweise sind in Frischs Technik-Roman nur scheinbar fehl am Platz. Vielmehr verweist *Homo faber* auf die Verwandtschaft von Mythologie und technisch-naturwissenschaftlichem Weltbild, so sehr sich der

Ich-Erzähler auch vom Mythos distanziert und die menschliche Existenzweise als *animal symbolicum* leugnet. Nach Ernst Cassirer, der diesen Begriff geprägt hat, lebt der Mensch »nicht mehr in einem bloß physikalischen, sondern in einem symbolischen Universum. Sprache, Mythos, Kunst und Religion sind Bestandteile dieses Universums«. ³⁶ Daher sei auch »zwischen organischen ›reactions‹ (Reaktionen) und menschlichen ›responses‹ (Antwort-Reaktionen)« zu unterscheiden; ³⁷ eine Unterscheidung, zu der Faber gerade nicht fähig ist. Doch zeigt sich, dass zwar die Figur Faber den Menschen nicht als *animal symbolicum* begreift, der Roman selbst die Technik allerdings als ein Symbolsystem entfaltet. Wenn Cassirer die Symboltätigkeit des Menschen dadurch bestimmt, dass sich ein »artifizielle| Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit« schiebt, ³⁸ dann gilt das in *Homo faber* technisch gewendet für die Kamera, die sich in Fabers Wahrnehmung einschaltet (vgl. Hf, 23, 72, 85), ³⁹ die naturwissenschaftlichen Begriffe, die seine Erfahrung formatieren (vgl. Hf, 24), sowie die technischen Apparaturen, die als Bildgeber fungieren: »Ihre Hüften waren [...] anzufassen wie das Steuerrad meines Studebakers, graziös, im Durchmesser genau so« (Hf, 87), »[d]as Wiehern eines Esels in der Nacht [...], ich finde: Wie eine ungeschmierte Bremse!« (Hf, 150f.)

Dass Frischs Technik-Roman prominent mythologische Bezüge aufweist, ist mehr als folgerichtig: Denn die Benennung und Klassifizierung von Naturphänomenen, die das technisch-naturwissenschaftliche Weltbild leistet, die »Bewältigung des Absolutismus der Wirklichkeit«, ist nach Hans Blumenberg gerade auch die basale Leistung der Kulturtechnik Mythos. ⁴⁰ Mythos und Technik sind somit keine Gegenbegriffe, wie die Erzählerfigur mitunter suggeriert, sondern gleichen sich in ihrer Funktion, Angst zu mindern. Auch mythische Deutungsmuster sind in ihrer Eigenschaft, die dem Menschen feindliche und unverständliche Wirklichkeit durch Namen und Narrative einzuhegen, bereits ein »Stück hochkarätiger Arbeit des Logos«. ⁴¹ Demgemäß zeigt Peter Pütz, dass die im Roman entfaltete »Herrschaft des Quantitativen« selbst eine mythische ist: »Der Mythos erscheint nicht als Ausweg aus der Mathematik, sondern ist deren perfektes Ergebnis«. ⁴² Der Roman faltet somit die Einsicht Horkheimers und Adornos in der *Dialektik der Aufklärung* aus, dass dort, wo »Denken und Mathematik in eins« gesetzt werden, um »vor der Rückkehr des Mythischen sicher zu sein«, die Mathematik ihrerseits »zur absoluten Instanz gemacht« wird. ⁴³ So betrachtet auch Faber das Leben bloß unter quantitativen Gesichtspunkten. Seine persönliche Entscheidung für die Abtreibung des Kindes begründet er mit dem abstrakten Argument der Überbevölkerung, womit seine Technik-Affinität ins klinisch-zynische Sprechen kippt:

Fortschritt in Medizin und Technik nötigen gerade den verantwortungsbewußten Menschen zu neuen Maßnahmen. Verdreifachung der Menschheit in einem Jahrhundert. Früher keine Hygiene. Zeugen und gebären und im ersten Jahr sterben lassen, wie es der Natur gefällt, das ist primitiver, aber nicht ethischer. Kampf gegen das Kindbettfieber. Kaiserschnitt. Brutkasten für Frühgeburten. Wir nehmen das Leben ernster als früher. [...] Konsequenz des Fortschritts: wir haben die Sache selbst zu regeln. [...] Wir haben andere Mittel, um die Erhaltung der Art sicherzustellen. Heiligkeit des Lebens! Die natürliche Überproduktion (wenn wir drauflosgebären wie die Tiere) wird zur Katastrophe; nicht Erhaltung der Art, sondern Vernichtung der Art. [...] Der liebe Gott! Er machte es mit Seuchen; wir haben ihm die Seuchen aus der Hand genommen. Folge davon: wir müssen ihm auch die Fortpflanzung aus der Hand nehmen. (Hf, 105f.)⁴⁴

Sollte die Technik ursprünglich die bedrohliche Natur handhabbar machen und das Leben des Menschen auf der Erde ermöglichen, so sorgt sie nun dafür, dass Maßnahmen zur Verminderung der menschlichen Population erforderlich werden.⁴⁵ Dass die Form der Ich-Erzählung zur Sympathie mit der Erzählerfigur anhält, sollte nicht über die Problematik ihrer sozialpolitischen Einlassungen hinwegtäuschen, die freilich dazu dienen, die persönliche Verantwortung am Inzest durch vermeintlich rationale Argumente zu überdecken.⁴⁶ Denn es ist ja die Ablehnung seines Kindes, die es überhaupt unerkannt zu ihm zurückkehren lässt. Auf das Gerede seines Düsseldorfer Mitreisenden Herbert, der auch Hanna in der ersten Erwähnung sogleich als »Münchenerin, Halbjüdin« (Hf, 28) ausweist, reagiert der Schweizer Faber indifferent:

Er kenne den Iwan! Das sagte er mehrmals. Nur durch Waffen zu belehren! sagte er, denn alles andere mache ihm keinen Eindruck, dem Iwan –
Ich schälte meinen Apfel.
Unterscheidung nach Herrenmenschen und Untermenschen, wie's der gute Hitler meinte, sei natürlich Unsinn; aber Asiaten bleiben Asiaten –
Ich aß meinen Apfel. (Hf, 9)

Dass auch hier Misstrauen der Erzählerfigur gegenüber angebracht und ihr Schweigen nicht als stiller Widerspruch zu interpretieren ist, legen Unsicherheiten im Erzählen des Vergangenen nahe. So begründet Faber die nicht zustande gekommene Heirat mit Hanna folgendermaßen: »Ich war, im Gegensatz zu meinem Vater, kein Antisemit, glaube ich; ich war nur zu jung wie die meisten Männer unter dreißig, zu unfertig, um Vater zu sein« (Hf, 47). Die Einschränkung »glaube ich« markiert nicht nur eine merkwürdige Unbestimmtheit in der Erinnerung Fabers an 1935, die Zeit der »Nürnberger Gesetze«, sondern auch

eine Analogie zwischen der Flucht vor der individuellen Verantwortung der Vaterschaft und der Distanzierung einer Schuld an der Vertreibung der Juden aus dem öffentlichen Leben. Auch die Rede von der »Zeit der sogenannten Greuelmärchen« (Hf, 46), in der Hannas Vater, Professor in München, in »Schutzhaft« kam, ist, wie Achim Würker feststellt, problematisch: »Ganz im Sinne der NS-Propaganda wird als »sogenanntes Greuelmärchen« verharmlost, was als Faktizität hätte – spätestens rückblickend – anerkannt werden müssen.«⁴⁷

Die Funktionalität und Nützlichkeit, an die Faber in seinem technischen Weltbild glaubt, sind selbst zunächst einmal jeglicher moralischer oder metaphysischer Rückbindung enthoben. »Das Ideal des Nutzens selbst«, so schreibt Hannah Arendt, »kann nicht mehr damit erklärt werden, daß es »nützlich« sei; über seinen eigenen Nutzen und Zweck befragt, muß es die Auskunft verweigern.«⁴⁸ Wird nun der »Mensch selbst als Gebrauchender der Endzweck«, wie es laut Arendt nur »in einer absolut anthropozentrisch geordneten Welt« möglich ist, so »kann der Nutzen als solcher zu einer Bedeutung kommen, die dem Sinn nahekommt.«⁴⁹ Dadurch aber »sind die »wertvollen« Dinge selbst zu Mitteln geworden und haben ihren eigenen immanenten »Wert« verloren.«⁵⁰ Abhanden kommt die Fähigkeit, zwischen wertvollen und wertlosen Dingen zu unterscheiden. So können Funktionalität und Nützlichkeit, die selbst keinen Wert in sich tragen, zum reibungslosen Gelingen jeder noch so verwerflichen Sache beitragen. Sie erst haben in Gestalt »pflichtbewusster« Schreibtischtäter und befehlshöriger Aufseher die Vernichtungsmaschinerie des Holocaust möglich gemacht. Fabers Bereitschaft, Hanna zu heiraten, deren Aufenthalt in der Schweiz stets gefährdet ist,⁵¹ folgt statt Liebe einer gewissen berechnenden Logik, wenn er bei der Heirat schon an die Scheidung denkt: »Auch im Fall einer Scheidung, so sagte ich mir, blieb Hanna jedenfalls Schweizerin und im Besitz eines Passes« (Hf, 56). So verhindert Hanna erst auf dem Standesamt die Hochzeit: »Ich heirate ja bloß, um zu beweisen, daß ich kein Antisemit sei, sagte sie, und es war einfach nichts zu machen« (Hf, 57).⁵²

Dabei ist den »Nürnberger Gesetzen«, die den Wahn vom »reinen Blut« gesetzlich fixieren, selbst ein inzestuöser Kern inhärent. (In der Erzählung tragen sie dazu bei, dass Faber und seine Tochter einander unerkant begeben, und sie sind damit »für den späteren Inzest zwischen Faber und seiner Tochter Sabeth mit verantwortlich.«⁵³) Nicht von ungefähr erfährt in den »Nürnberger Gesetzen« der Begriff der »Blutschande«, wie Konstanze Hanitzsch gezeigt hat, eine Umdeutung:

Er bezeichnete nicht länger den sexuellen Verkehr mit dem »eigenen« Blut, sondern die »Sünde wider das Blut«, den sexuellen Verkehr mit dem »fremden Blut«, die »Ras-

senschandek. Der Begriff bezog sich in diesem Sinne nicht auf den innerfamiliären Inzest, sondern auf ein völkisch nationales Ideal der ›Blut- und Rassenreinheit‹.⁵⁴

Die Heirat wird vor diesem Hintergrund innerhalb einer abgeschlossenen Gruppe nicht etwa verboten, sondern ausdrücklich vorgeschrieben. Die Konsequenz dieses Denkens ist nicht nur die Geringschätzung des Lebens selbst als produktives Prinzip, sondern auch eine inzestuöse Logik, mit der Gesellschaft überhaupt aufhört zu existieren.

In zeitlicher Nähe zur Entstehung des *Homo faber* formuliert Friedrich Dürrenmatt in seinem Essay *Theaterprobleme* (1954) am aktuellen Weltzustand ausgerichtete Thesen zum Drama. Darin begründet der Dramatiker, dass die Tragödie, die »eine gestaltete Welt« voraussetze, in der »Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung« identifizierbar sind, nicht mehr möglich ist. Denn gerade diese an Individualität gebundenen Kategorien seien in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts nicht mehr zu entdecken: »Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. [...] Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind.«⁵⁵ Der modernen Wirklichkeit kann, so Dürrenmatt, nur die Komödie beikommen, die »eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene« Welt zum Gegenstand hat.⁵⁶ Doch ist damit nicht etwa das Tragische aufgehoben, sondern lediglich der Komödie überantwortet: »Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als sich öffnenden Abgrund.«⁵⁷

Max Frisch wählt mit *Homo faber*, wie in diesem Beitrag gezeigt wurde, einen anderen Weg: Er überführt die Tragödie nicht in die Komödie, sondern in die Ich-Erzählung, in der die Tragik durch die subjektive Perspektive des Erzählers relativiert wird. Setzt die Tragödie schicksalhafte Notwendigkeit voraus, so stellt ihre Transformation in die Ich-Erzählung die behauptete Notwendigkeit gerade als einen Effekt des Erzählens aus. Das an Ödipus erinnernde tragische Motiv des Nichtwissens wird seinem schicksalhaften Status enthoben und auf ein Deutungsmuster der eigenen Biographie reduziert. Durch die Bezüge auf die antike Tragödie kommt der Geschichte im doppelten Sinne gerade nicht mythische Autorität und Allgemeingültigkeit zu; vielmehr stellt Frisch diesen Zusammenhang als Strategie seines Erzählers aus, sich von aller Schuld freizusprechen.

Anmerkungen

- 1 Peter Szondi entdeckt im Tragischen eine dialektische Grundstruktur. Für den *König Ödipus* formuliert er: »Auf welche Stelle im Schicksal des Helden der Blick sich auch heftet, ihm begegnet jene Einheit von Rettung und Vernichtung, die ein Grundzug alles Tragischen ist. Denn nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen« (Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, 2., durchgesehene Aufl., Frankfurt/Main 1964, 65). Für die Lektüre des vorliegenden Beitrags und ihre hilfreichen Hinweise danke ich herzlich Corinna Sauter.
- 2 Max Frisch, *Homo faber. Ein Bericht*, Frankfurt/Main 2016, 142; im Folgenden im Fließtext mit der Sigle Hf und Seitenzahl in Klammern angegeben.
- 3 Vgl. u.a. Manfred Leber, *Vom modernen Roman zur antiken Tragödie. Interpretation von Max Frischs »Homo faber«*, Berlin-New York 1990; Klaus Müller-Salget, *Oedipus und die Sphinx. Technik, Natur und Mythos in Max Frischs »Homo faber«*, in: Theo Elm, Hans H. Hiebel (Hg.), *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, Freiburg 1991, 333–345; Gerhard Friedl, *Blindheit und Selbsterkenntnis. Gedanken zu einer Unterrichtseinheit über »König Oidipus« von Sophokles und Max Frischs »Homo faber«*, in: *Der Deutschunterricht*, 44(1992)3, 55–73.
- 4 Achim Würker, *Die Schuld der Männer. Eine psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Interpretation von Max Frischs »Homo faber«*, in: ders., Sigrid Scheifele, Martin Karlson, *Grenzgänge. Literatur und Unbewusstes. Zu H. v. Kleist, E.T.A. Hoffmann, A. Andersch, J. Bachmann und M. Frisch*, Würzburg 1999, 125–147, hier 125. So kehrt die Darstellung von Natur und »Naturvölkern« nach Frischs eigener Aussage hervor, »daß wir der »condition humaine« nicht gewachsen sind, wenn wir uns nicht in die Narkose der Zivilisation flüchten können« (Max Frisch, *Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente. 1943–1963*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Julian Schütt, Frankfurt/Main 1998, 154).
- 5 Sybille Heidenreich, *Max Frisch. »Homo faber«. Untersuchungen zum Roman*, Hollfeld 1991, 32.
- 6 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München 1987, Bd. 2, 26. Im Sinne Horkheimers und Adornos schlägt diese Entwicklung dialektisch auf den Menschen zurück: Was vormals Angst mindern und menschliches Leben ermöglichen sollte, verdinglicht nun den Menschen und das Denken »zu einem selbsttätig ablaufenden, automatischen Prozeß, der Maschine nacheifernd, die er selber hervorbringt, damit sie ihn schließlich ersetzen kann« (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2006, 31). Auch nach Hannah Arendt leitet die Maschine – anders als das Werkzeug, das noch dem Menschen *dient* – »die Arbeit des Körpers, bis sie sie schließlich ganz und gar ersetzt« (Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München-Berlin-Zürich 2016, 174).
- 7 Leber, *Vom modernen Roman zur antiken Tragödie*, 56.
- 8 Ebd., 89f.
- 9 Faber ist es »gewohnt, allein zu reisen«, (Hf, 90) und »genießt es, allein zu erwachen, kein Wort sprechen zu müssen« (Hf, 91). »Alleinsein ist der einzigmögliche Zustand für mich [...] Menschen sind eine Anstrengung für mich, auch Männer« (Hf, 91f.).

- 10 Christian Grawe, *Homo faber*, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1974, Bd. 3, 1173–1175, hier 1173.
- 11 Arendts Buch erschien im Jahre 1958 zunächst in englischer Sprache unter dem Titel *The Human Condition* kurz nach Frischs Roman; ein Kontakt beider kann, auch wenn sich Frisch in den 1950er Jahren mehrfach in den USA aufhält, erst für die 1970er Jahren nachgewiesen werden: »Max Frisch (1911–1991) wird 1970 Autor bei A Helen und Kurt Wolff Book und ist vermutlich seit dieser Zeit [...] mit Hannah Arendt bekannt« (Hannah Arendt, Uwe Johnson, *Der Briefwechsel 1967–1975*, hg. von Eberhard Fahlke und Thomas Wild, Frankfurt/Main 2004, 70). Daher ist auch die Auffälligkeit, dass im Namen der Figur Hanna Piper der Vorname (beide sind als Johanna geboren) sowie der Verlag, in dem Arendt später veröffentlichte, verdichtet wiederkehren, vorerst als kurioser Zufall zu behandeln.
- 12 Arendt, *Vita activa*, 16.
- 13 Ebd., 17f.
- 14 »Eros, Tod und Kreatürlichkeit überhaupt ekeln Faber, der sich einer wirklichen Auseinandersetzung mit dieser leiblichen Form seiner Existenz entzieht« (Martin Balle, *Sich selbst schreiben. Literatur als Psychoanalyse. Annäherung an Max Frischs Romane »Stiller«, »Homo faber« und »Mein Name sei Gantenbein« aus psychoanalytischer Sicht*, München 1994, 135). »Verdrängung der Natur bedeutet auch Verdrängung des Todes, der Vergänglichkeit« (Müller-Salget, *Oedipus und die Sphinx*, 335). Im Roman kehrt jener Zusammenhang in der Diagnose des Musikers und Hobby-Archäologen Marcel wieder: »Tu sais que la mort est femme [...] et que la terre est femme!« (Hf, 69).
- 15 In seinem Brief vom 19. April 1956 an Peter Suhrkamp nennt Frisch neben ersten Details seiner begonnenen Arbeit auch den Arbeitstitel: »ICH PREISE DAS LEBEN, Bericht eines sterbenden Technikers« (Frisch, *Jetzt ist Sehenszeit*, 154). Der Tod ist, so sieht es auch Doris Kiernan, »der wirkliche Anstoß für die Flucht des uneigentlichen Menschen vor sich selbst; denn mit der Selbstannahme müßte er ja auch seine Endlichkeit und Ohnmacht im Angesichte des unvermeidlichen Todes übernehmen« (Doris Kiernan, *Existenziale Themen bei Max Frisch. Die Existenzialphilosophie Martin Heideggers in den Romanen »Stiller«, »Homo faber« und »Mein Name sei Gantenbein«*, Berlin–New York 1978, 114).
- 16 Auch Kiernan lehnt die Gleichsetzung von Ödipus und Faber ab: »Selbst wenn der Inzest, äußerlich gesehen, nur ein Irrtum Fabers wäre, so wäre sein Verhalten doch kaum mit dem eines Ödipus zu vergleichen, da Faber sich in seiner Beziehung zu Sabeth ausdrücklich über das hinwegsetzt, was er für richtig hält« (Kiernan, *Existenziale Themen bei Max Frisch*, 113f.).
- 17 Faber setzt auch die Wahrscheinlichkeitsrechnung in für ihn untypischer Weise ein, um im Disput mit Ivy zu begründen, weshalb er nicht mit dem Flugzeug nach Europa reist: »Was nützt es mir, daß von 1000 Flügen, die ich mache, 999 tadellos verlaufen; was interessiert es mich, daß am gleichen Tag, wo ich ins Meer stürze, 999 Maschinen tadellos landen? [...] Von Flugangst konnte keine Rede sein! Ich tat nur so, bis Ivy mich bat, nie wieder zu fliegen« (Hf, 61).
- 18 »Fabers technizistischer Hochmut, sein Irrglaube, alle Lebenserscheinungen mit Wahrscheinlichkeitsrechnung, Statistik usw. in den Griff bekommen: zu können, wird ihm zum Verhängnis« (Müller-Salget, *Oedipus und die Sphinx*, 340). »Sie klammern sich mit allem Scharfsinn an Zahlen – Oidipus greift den Hinweis Iokastes auf, daß eine »Räuberschar« Laios erschlagen haben soll [...], Faber rechnet die Jahre zusammen, die vergangen sind, seit er mit Hanna zusammen war [...] – als das scheinbar

- Objektive, um ihre Ahnungen zu überspielen und eine schwache Hoffnung zu nähren« (Friedl, *Blindheit und Selbsterkenntnis*, 58).
- 19 Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt/Main 1976, Bd. 6, 5–404, hier 287. Nicht von ungefähr folgt der Tagebuch-Teil am Schluss des Romans nicht mehr der Strategie des Verschweigens und Entschuldens.
 - 20 Arist. Poet. 1452a; zitierte dt. Übersetzung: Aristoteles, *Poetik*, in: ders., *Werke in deutscher Übersetzung*, begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar, übers. und erläutert von Arbogast Schmitt, 2., durchgesehene und ergänzte Aufl., Berlin 2008, Bd. 5, 15.
 - 21 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, München 1987, 273.
 - 22 Ebd., 275.
 - 23 Ebd., 277.
 - 24 Walter Schmitz, *Max Frischs Roman »Homo faber«. Eine Interpretation*, in: ders. (Hg.), *Frischs »Homo faber«*, Frankfurt/Main 1983, 208–239, hier 224.
 - 25 Leber, *Vom modernen Roman zur antiken Tragödie*, 134.
 - 26 Zum Streben nach Selbstverfügung in der Tragödie vgl. Bernhard Greiner, *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen*, Stuttgart 2012, 12 f.
 - 27 »Denn Walter, hier kann kein Zweifel bestehen, ist ein Chauvinist und ein vehementer Verfechter patriarchalischer Hierarchien« (Mona Knapp, *Moderner Oidipus oder blinder Anpasser? Anmerkungen zum »Homo faber« aus feministischer Sicht*, in: Schmitz (Hg.), *Frischs »Homo faber«*, 188–207, hier 192).
 - 28 Auch die Bereitschaft der weiteren Partner Hannas, ideologisch oder tatkräftig dem nationalsozialistischen Regime zu dienen, verweist auf die Schwäche verantwortungsloser Väter: Während sich Joachim Ziemßen in einer »Kurzschlußhandlung [...] freiwillig zur Wehrmacht« (Hf, 202) meldet, zeigt sich Herr Piper »linientreu bis zum Verrat, neuerdings bereit, Konzentrationslager gutzufinden« (Hf, 144), so Hanna.
 - 29 Sophokles, *König Oidipus*, in: ders., *Die Tragödien*, übers. von Heinrich Weinstock, neu hg. und eingeleitet von Bernhard Zimmermann, 6., gründlich überarbeitete und neu eingeleitete Aufl., Stuttgart 2015, 165–229, hier 198 (V. 711–714).
 - 30 Ebd. (V. 717–719, 721–722).
 - 31 Rhonda L. Blair, »Homo faber«, »Homo ludens« und das Demeter-Kore-Motiv. Übersetzt von Walter Schmitz, in: Schmitz (Hg.), *Frischs »Homo faber«*, 142–170, hier 145.
 - 32 Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, in: ders., *Klassische Dramen*, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/Main 2008, 553–619, hier 583.
 - 33 Vgl. Franziska Schöbler, *Obsession und Verschiebung. Schuld bei Max Frisch*, in: *Max Frisch. Text+Kritik*, 47/48 (2013), 117–127, hier 124.
 - 34 Siehe hierzu Klaus Müller-Salget, »Wir hatten keine Ahnung, wo wir sind«. Verdrängung und Vergegenwärtigung in Max Frischs »Homo faber«, in: *Max Frisch. Text+Kritik*, 109–116, hier 113.
 - 35 Vgl. Silke-Maria Weineck, *Laios*, in: Frauke Berndt, Eckart Goebel (Hg.), *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, unter Mitarbeit von Johannes Hees und Max Roehl, Berlin–Boston 2017, 262–279, hier 265. Apollodor berichtet, dass Laios zwar von Pelops gastfreundlich aufgenommen wurde, »doch entführte er dessen Sohn Chrysippus, welchen er im Wagenrennen unterrichtete, weil er sich in ihn verliebt hatte« (Apollodor, *Mythische Bibliothek*, übers. von Johann Franz Beyer, Hadamar–Herborn 1802, 169).
 - 36 Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, übers. von Reinhard Kaiser, Frankfurt/Main 1990, 50.

- 37 Ebd., 49.
- 38 Ebd., 50.
- 39 »Früher hatte es *Bilder in der Welt* gegeben«, schreibt Günther Anders, »heute gibt es »*die Welt im Bild*«, richtiger: die Welt *als* Bild, als Bilderwand, die den Blick pausenlos fängt, pausenlos besetzt, die Welt pausenlos abdeckt« (Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 250).
- 40 Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 2006, 9–67. Betont sachlich ist auch der Bericht über den Tod der Tochter, der die eigene Schuld an diesem gerade verschweigt: »Wie heute feststeht, ist der Tod unsrer Tochter nicht durch Schlangengift verursacht gewesen, das durch die Serum-Injektion erfolgreich bekämpft worden ist; ihr Tod war die Folge einer nichtdiagnostizierten Fraktur der Schädelbasis, compressio cerebri, hervorgerufen durch ihren Sturz über die kleine Böschung. Verletzung der arteria meningica media, sog. Epidural-Haematom, was durch chirurgischen Eingriff (wie man mir sagt) ohne weiteres hätte behoben werden können« (Hf, 160).
- 41 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 18.
- 42 Peter Pütz, *Das Übliche und das Plötzliche. Über Technik und Zufall im »Homo faber«*, in: Schmitz (Hg.), *Frischs »Homo faber«*, 133–141, hier 139.
- 43 Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 31.
- 44 Siehe auch: »Die Mütter gaffen auch zu, sie kommen nicht aus dem Gebären heraus, scheint es, sie halten ihren letzten Säugling an der braunen Brust, abgestützt auf ihrer neuen Schwangerschaft, so stehen sie da, während ich den Motor putze, und gaffen, ohne ein Wort zu sagen, da ich sie nicht verstehe« (Hf, 167).
- 45 Hans Jonas führt diesen Umstand allgemein auf das Aufschieben des Todes zurück: »Denn es ist klar, im bevölkerungsweiten Maßstab ist der Preis für ausgedehntes Alter eine proportionale Verlangsamung des Ersatzes, das heißt ein verminderter Zugang neuen Lebens. [...] Wenn wir den Tod abschaffen, müssen wir auch die Fortpflanzung abschaffen, denn die letztere ist des Lebens Antwort auf den ersteren« (Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt/Main 1989, 49).
- 46 Vgl. hierzu auch Kiernan, *Existenziale Themen bei Max Frisch*, 76.
- 47 Achim Würker, *Technik als Abwehr. Die unbewußten Lebensentwürfe in Max Frischs »Homo faber«*, Frankfurt/Main 1991, 22.
- 48 Arendt, *Vita activa*, 183.
- 49 Ebd., 184.
- 50 Ebd., 185.
- 51 Die Aufforderung an Hanna, »die Schweiz binnen vierzehn Tagen zu verlassen«, begründet der Chef der Fremdenpolizei folgendermaßen: »Wir sollten verstehen: die Schweiz sei ein kleines Land, kein Platz für zahllose Flüchtlinge, Asylrecht, aber Hanna hätte doch Zeit genug gehabt, ihre Auswanderung zu betreiben. Dann endlich das Dossier, und es stellt sich heraus, daß gar nicht Hanna gemeint war, sondern eine Emigrantin gleichen Namens, die bereits nach Übersee ausgewandert war«. Der Schrecken dieser Schweizer Praxis und Selbstlegitimation bleibt Faber fremd: »Ihre maßlose Empörung darüber! Ich fand es einen Witz« (Hf, 46).
- 52 Vgl. hierzu auch Anton Reininger, *Schuld oder Schicksal oder beides? Max Frisch. »Homo Faber«*, in: ders., *Schriften zur deutschen Literatur*, Udine 2014, Bd. 2, 277–297, hier 282.
- 53 Konstanze Hanitzsch, *Der Inzest als Symptom der Shoah. Zur Wiederkehr des Verdrängten in Max Frischs »Homo faber« und Ingeborg Bachmanns »Malina«*, in: Ute

- Frietsch u.a. (Hg.), *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008, 155–170, hier 162.
- 54 Ebd., 160. Auch deutet Hanitzsch Frischs Roman als Kommentar zur Rolle der Schweiz: »Homo faber inszeniert hingegen den Zusammenbruch des neutralen Beobachterstatus. Das Selbstbild der Schweiz als jenseits des Nationalsozialismus wurde u.a. durch die Aufdeckung der Bereicherung an jüdischem Eigentum als Wunschbild bloßgestellt« (ebd., 167 f.). Zu den Parallelen in Frischs Biographie vgl. Schöfeler, *Obsession und Verschiebung*, 118.
- 55 Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, in: ders., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Zürich 1996, Bd. 7, 28–69, hier 57, 59.
- 56 Ebd., 57 f.
- 57 Ebd., 60.

Stavros Arabatzis

›Sei vernetzt! Mediatisiere! Sei in Relation!‹

Über die verkürzten Medienmodelle der neuen Soziologie

Soziologische Theorien weisen von Anfang an, seit Auguste Comte und Max Weber, eine Schlagseite in ihrer Theoriebildung auf und bleiben in ihrer Medienkonzeption beschränkt, wie wir heute wieder in Entwürfen einer Theorie der digitalen Gesellschaft beobachten können. Diese Schlagseite im soziologischen Medienbegriff resultiert nicht nur aus ihrem modernen Blick auf die Gesellschaft, sondern ebenso aus einer medialen Abstraktion; trotz ihrer Empirie sind soziologische Theorien häufig mit einer blinden Stelle in ihrem ›Medienbegriff‹ behaftet. Zu erinnern sei hier nur an Max Webers Begriff der Rationalität, der höchst abstrakt vom konkreten Lauf der Gesellschaft abgezogen wurde; einer angeblich entzauberten Welt der Moderne, die jedoch in ihrer *oikonomia* in Wahrheit erst recht vollständig verzaubert auftreten sollte. So blieb und bleibt ihre Modernität, die sie gegenüber der spekulativen, transzendentalen und metaphysischen Philosophie angeblich auszeichnet, ein höchst abstraktes Produkt, das sie freilich in den modernen, ausdifferenzierten Gesellschaften als etwas höchst Konkretes und Objektives präsentieren oder, aktueller und spezifischer formuliert, statistisch, probabilistisch, stochastisch und algorithmisch *errechnen* wollen.

In diesem medialen Reduktionismus sind heute auch neue soziologische Modelle befangen, die nunmehr die digitale Gesellschaft in einem theoretischen Rahmen unterbringen wollen, dabei aber die letzte verbliebene gesellschaftliche Bodenhaftung verlieren und vollends in einen digital-informatischen Rationalismus abdriften, gegen den dann kein Widerstand mehr möglich ist. Denn der digitalisierte Ordo lässt alles Mögliche zu, nur eben kein Subjekt, kein Verständnis, keine Individuation, keinen romantischen Rest, aber auch sonst keine andere Spuren des Anderen, Fremden und Nichtidentischen; diese werden längst maschinell-digital und algorithmisch errechnet, so dass sie im Prozess der informatischen Technik als humanistischer Schutt zurückgelassen werden.

Medialität und Privatheit

Armin Nassehis aktuelles Buch *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft* radikalisiert Niklas Luhmanns systemisches Modell noch einmal technisch-informatisch – ein wenig auch mit der Actor-Network-Theory Bruno Latours angereichert – und hat dabei für jeden Widerstand gegen die Digitalisierung nichts als Spott übrig.¹ Der Spott gilt einer Kritik, die, nach Nassehi, auf die alte Buchkultur bezogen bleibt; diese werde heute jedoch von den digitalen Kontrollinstanzen abgelöst. Diese systemische Ausdifferenzierung müsse nach Bruno Latour auf die digital vernetzte Welt ausgedehnt werden, da die Grenzen zwischen politischen, staatlichen, kulturellen und ökonomischen Akteuren offenbar zu verschwimmen beginnen. Denn je mehr Verknüpfungen man heute (in einer Zeit des Upload-Internets) hat, desto mehr existiert man. Damit wird die digitale Verknüpfung zu einem Existential: je mehr man verknüpft ist, desto mehr ist man sichtbar, wahrnehmbar, kommunizierbar und desto mehr ›Sein‹ hat man. Denn Nichtverknüpftsein heißt Nichtsein. Digitalisierung theoretisch einholen, heißt hier offenbar das Grundgesetz einer neuen Ontologie beschreiben: Wer nicht digital verknüpft ist, ist einfach nicht ›da. Er fällt nicht nur aus der medial-vermittelten und öffentlichen Welt, sondern ebenso aus der physisch-unmittelbaren und privaten Welt heraus. Denn die Privatheit ist – und hier trifft Nassehi ein Wahrheitsmoment der digitalen Vernetzung – eine Fiktion und hat es in Reinkultur nie gegeben. Daher sollte man hier, so Nassehi, von einer »*embedded privacy*« sprechen.² Das Private ins Öffentliche und das Öffentliche ins Private einbetten, hieße aber noch lange nicht, dass beide in dieser Figur ganz aufgingen, wie einmal Aristoteles gegen seinen Lehrer Platon anmerkte, der die Einheitlichkeit der Stadt (*polis*) so weit getrieben hat, dass sie in einen Haushalt (*oikos*) verwandelt wurde: »Offensichtlich gibt es aber keine Stadt mehr, wenn ihr Vereinheitlichungsprozess einen gewissen Punkt überschritten hat. Eine Stadt ist ihrem Wesen nach eine Vielheit, und wenn sie in stärkerem Maße eins wird, ist sie eher ein Haushalt (*oikia*) als eine Stadt« (*Politik*, 1261 a.). – Freilich verwickelte sich hier Aristoteles selbst in Widersprüche, wenn er an anderer Stelle die vollkommene Gemeinschaft als das Ziel der *polis* definiert und das einfache Leben (*to zēn* des *oikos*) vom politisch qualifizierten Leben (*to eu zēn*) abgrenzt, dadurch aber ›leben‹ mit dem ›gut leben‹ kontaminiert. Das mediale Problem liegt hier also weder in der Privatheit (Drinne, Haus), noch in der Öffentlichkeit (Draußen, Stadt) – denn beide sind miteinander vermittelt und bilden darin das individuelle Allgemeine. Das Problem liegt vielmehr im *medialen Dazwischen*, in der Schwelle einer Ununterscheidbarkeit zwischen Privatheit (*oikos*) und Öffentlichkeit (*polis*). In einer Paraphrase des Luhmann'schen Axioms: ›alles,

was wir sind, sind wir durch die Medien«, während sie als medienontologisches ›Sein‹ unter dem Befehl des Imperativs stehen: ›Sei in Relation!‹, ›Sei vernetzt!‹, ›Partizipiere!‹ Es ist das digital-ontologische Dispositiv des »globalen Dorfs« (McLuhan), das aber in dieser medialen *stasis* nichts anderes als den ›Krieg im eigenen Haus‹ (*oikeios polemos*) bedeutet, weil der Feind nicht draußen, sondern inmitten des globalen Dorfs liegt; in der Ökonomisierung der *polis* und in der Politisierung des *oikos* – heute, so einmal McLuhan, »haben wir sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit, soweit es unseren Planeten betrifft, Raum und Zeit aufgehoben«.³ Das heißt, die Erweiterung der eigenen Person durch die digitalen Praktiken der sogenannten *digital natives* (im Hinterlassen von Spuren im Netz, während sie andere Spuren im Netz verfolgen) wird immer zugleich konterkariert durch autoritativ-archische Schrumpfung (vormals noch industriell-ökonomisch und durch die autoritativen Sprecher inszeniert). Ihre völlig enthemmte postmoderne oder spätmoderne Freiheit, die heute als »Singularität« (Reckwitz) ausgegeben wird, verdeckt immer auch die Knechtschaft, ihre Selbstbestimmtheit schlägt in Fremdbestimmtheit, ihre Kontingenz in Notwendigkeit um.

Die Aura der Digitalisierung

Nassehi verfällt seinerseits der ›Aura‹ der Digitalisierung.⁴ Freilich kann man ihm zustimmen, wenn er gegen Adorno (bürgerliche Rezeption) Benjamin (›Verlust der Aura‹) in Stellung bringt:

Wer Benjamin zitiert, hat sicher Theodor W. Adornos ätzenden Vorwurf im Ohr, Benjamin mache das [vorindustrielle] Kunstwerk zum Fetisch. Aber das scheint mir doch eine typische Reaktion auf neue Medienformen zu sein, die vergangenen Formen semantisch zu veredeln, um das Ungeheure der modernen Technik und seiner Folgen in den Blick zu bekommen, ob es nun die sokratische Preisung des Gesprächs im Gegensatz zur distanzierenden Schrift ist oder die Kritik des Fernsehens als einer Nivellierung im Vergleich zu echten Erfahrungen mit der Welt.⁵

Aber so undialektisch lässt sich Adorno durch den Hinweis auf die neuen Medienformen nicht abweisen. Denn der Kern von Adornos Vorbehalt war ja, dass Benjamin implizit eine Heiligung der Masse (noch als Proletariat gedacht; eine Art von Überbietung des Theaters von Brecht) betreibt und damit das Besondere und Unikale zumindest im Kunstverkaufsatz außer Acht lässt: ein Distinktives, das aber nicht unbedingt mit der romantischen und bildungsbürgerlichen Kunstrezeption identisch sein muss – die alte ›pädagogo-

gische« Differenz des gelehrten Lehrmeisters zu einer inkonsistenten Vielheit (*multitude*); despotisch oder der öffentlichen Meinung unterworfen, die stets mehr oder weniger die Verherrlichung (*doxa*) eines Regimes der Ungleichheit betreibt, so dass hier jeder jeden bzw. keiner keinen erzieht. Freilich, Adorno und Benjamin sind offenbar in eine »doppelte Romantik« verstrickt, die Adorno in einem Brief an diesen auch selbst diagnostiziert,⁶ ohne allerdings darin den *archischen* Kern in beiden Kunstformen zu sehen – das hängt offenbar mit einem Missverständnis des *anarchischen* Elements zusammen, das über beide »Praxisformen« (auratische und antiauratische) hinausweist. Denn wenn Adorno das bürgerliche Kunstwerk zum Fetisch macht, weil er darin die Gesellschaft romantisch entziffert und negativ konserviert sieht (die bürgerliche Romantik als Konservierung von Persönlichkeit in ihrer negativ-dialektischen Form), so macht umgekehrt Benjamin seinerseits die Masse (Proletariat) zum Fetisch (zweite technologisch-antiauratische Romantik), die sich in ihren neuen Medienformen wieder reauratisiert; beide sind aber Medienformen, die in ihrer Modernität reflexiv auf archaische Stufen zurückweisen. Eine *Reflexion*, die das moderne Kunstwerk der Freiheit auf die uralte Knechtschaft zurückbindet. Gegen alle Reflexion sollen hingegen bei Nassehi die errechenbaren Muster der Erkennung und kybernetischen Steuerung immunisieren:

Das Funktionieren ist der Feind der Reflexion – deshalb ist ein Alltag mit Techniken möglich, die man selbst nicht durchblickt, nicht versteht, nicht einmal benennen kann, aber die anzuwenden man in der Lage ist. Man kann daran übrigens sehen, dass es womöglich eine grobe Verkürzung von Kommunikationsprozessen ist, wenn man sie ans Verstehen, an Verständigung und an Konsens bildet.⁷

Man nannte dies einmal eine begriffslose Praxis, um sie freilich wieder zugunsten des Geistes, des »strengen Denkens« (Heidegger) oder eben im Überschuss des Begriffs ästhetisch-romantisch (Adorno) zu verlassen – insofern hat Nassehi wiederum recht, wenn er gegen die idealistischen und romantischen Medienfetische angeht. Aber Reflexion meint eben nicht bloß hermeneutisches Verstehen, Konsens und Kommunikation, sondern auch die Brechung des Mediums in sich selbst, weil das Medium selbst nichts Mediales ist. Kommunikation in ihrer systemisch-verkürzten Funktion (»Mein Konsens ist Konsens nur in bezug auf Deinen Konsens, aber mein Konsens ist nicht Dein Konsens«⁸) sowie in der Version eines idealisierten Konsens (»mein Verständnis einer Sache mit Bezugnahme auf die *Möglichkeit eines Konsenses* zu begründen, den *wir* miteinander über diese Sache erzielen«⁹) wird längst von den (algorithmischen) Strategien der Medienmacht eingefangen, gesteuert und ausgerichtet. In dieser Konfiguration gibt es in der Tat nichts zu verstehen, nichts geisteswissenschaftlich-hermeneutisch

zu deuten. Es gibt auch nichts rein Privates zu schützen, weil alles Private so gut wie alles Öffentliche als Medium der Akklamation, der Liturgie und der Zeremonie dient. Beide Bereiche müssen auf kommunikative Anschlüsse achten, wenn sie ›da‹ sein wollen – und in diesem ›da‹ ist dann auch die Differenz zwischen formaler und symbolischer Kommunikation, zwischen Rechenmaschine und Gefühlswert, zwischen Algorithmus und Bedeutung, zwischen Regel und Sinn, zwischen Rechnung und Sprache entfallen. Denn das überindividuelle planetarische Netz ist mehr als die Summe aller individuellen Anschlüsse; es ist die Selbstvergegenständlichung einer mediatisierten Gesellschaftsform, hinter die wir nicht mehr zurückgehen können. In diese ›nicht-verstehbaren‹ Formen der Digitalisierung ist heute alles ›Dasein‹ geworfen. Das mediale Geheimnis, einst als das Dunkle der unsichtbaren Götter und Mächte beschrieben, verbirgt sich heute in einem Netz von technisch-vermittelten Relationen und physisch-unmittelbaren Beziehungen. In Nassehis Theorie soll Digitalisierung nur soviel heißen wie: die Einrichtung einer Zählbarkeit und Berechenbarkeit von Ereignissen aller Art, die mithilfe der binären Unterscheidung von 0 und 1 errechnet werden. Etwas liegt entweder vor oder eben nicht vor. Unter dieser Voraussetzung seiner Unterscheidbarkeit kann das Ereignis mit anderen Ereignissen *verknüpft* werden, die ebenfalls entweder vorliegen oder nicht vorliegen. Daher ist hier, wie Dirk Baecker in seiner Rezension des Buches *Theorie der digitalen Gesellschaft* schreibt, jeder Widerstand gegen die Digitalisierung »aussichtslos«.

Er ist aussichtslos, weil er ein Widerstand der Gesellschaft gegen sich selbst ist. So oder so ähnlich könnte man Armin Nassehis »Theorie der digitalen Gesellschaft« zusammenfassen. Dieser Widerstand ist nur ein »Muster«, so der Leitbegriff von Nassehis Arbeit, mit der die Gesellschaft auf ein sehr viel mächtigeres Muster reagiert, nämlich die Digitalisierung selbst.¹⁰

Dennoch beeilt sich Baecker, mit Luhmann auf die Defizite in der Argumentation Nassehis aufmerksam zu machen. Denn wer die Digitalisierung verstehen will, der muss Gesellschaftstheorie betreiben, weil es die Gesellschaft selbst ist, die Muster bildet. Auch wenn Nassehi, so Baecker, auf alle traditionellen Handlungs- oder Kommunikationstheorien verzichtet, die etwas im Horizont eines Konsenses beschreiben oder aus dem individuellen Erleben ableiten, so müsste Nassehi doch immer noch erklären, wie es zu diesen ›wirkmächtigen‹ Mustern kommt. Gewiss ist Gesellschaft ein überindividuelles Faktum und Datum, wie es sich dann auch in der Digitalisierung durchsetzt, um in der extrem ausdifferenzierten Gesellschaft in ihrer Entfaltung sich wieder einzufalten; unser Verhalten wird vom Objekt her bestimmt und in der digitalen Gesellschaft von den Algorithmen

her trainiert, die uns im Netz verfolgen und steuern. Ja sogar mein Widerstand wird hier als etwas Unwahrscheinliches noch algorithmisch errechnet. Freilich sofern die moderne Gesellschaft Daten zählt und das Gezählte untereinander in Beziehung setzt, war sie immer schon digital (der Ausdruck *digital* ist übrigens lateinisch und heißt *Finger, Zeh*, womit inmitten der Informatik auf ein analoges Moment hingewiesen wird) und diente der kommunikativen Entlastung – auf diese Entlastung hat einmal der Soziologe Arnold Gehlen mit seiner Theorie der Institutionen hingewiesen und das Subjekt seinerseits mit einem Minuszeichen versehen. Indem sie nämlich funktioniert, entzieht sich die Gesellschaft den subjektiven Affekten, der konsensuellen Kommunikation und dem Meinungsstreit und verabsolutiert so das Rationalisierbare und Objektivierbare der kommunikativen Prozesse. Aber diese Prozesse gehen eben nicht ganz in dieser statistischen Funktion auf. Vergessen wird hier, dass alle digitalen Verfahren in zwei Schritten ablaufen: Der Gegenstand wird zunächst in computerlesbare Impulse des binären Codes aufgelöst, nach dem diese Maschinen funktionieren, und dann in einer zweiten Phase wieder als neuer Gegenstand rückübersetzt. Es wird unterschlagen, dass es sich bei diesen Übertragungsvorgängen auch um einen fundamentalen analogen Vorgang handelt, nämlich um die Überführung der empirischen, vielfältigen und vielförmigen Wirklichkeit in die eine digitale Sprache oder in Bilder, die ein Rechner versteht, und dann wieder zurück in die empirische Menschensprache. Das digitale Verfahren hat somit Einfluss auf das Reale der Empirie, die dann in der neuen digitalen Sprache und in den errechneten »Mustern« eine andere ist, weil sie in einen neuen Zusammenhang gestellt wird. Dergestalt, dass wir es hier auch mit einem Widerstand der Empirie zu tun haben, die in den digitalen Bildern und Sprachen eben nicht ganz aufgeht – obwohl die Empirie ihrerseits keinen ontologischen Status für sich beanspruchen kann; sie ist eben ihrerseits durch die digitalen Muster kontaminiert und stabilisiert sich durch diese.

Digitale Muster im Spannungsfeld von Medium und Form

Etwas von diesem Medienbegriff versucht dann auch Baecker, mit Luhmann, gegen das digitale »Muster« Nassehis festzuhalten. Jedenfalls ist hier die orthodoxe Systemtheorie von den neuen digitalen »Mustern« beunruhigt und weist das selbstreferenzielle Spiel der Daten Nassehis zurück, die bloß die funktionierenden Rückkopplungen an die Stelle der Repräsentation setzen. Denn »Information, Steuerung und Berechnung beziehen sich« nicht »nur noch auf sich selbst«. ¹¹ Die moderne Technik ist zwar eine Form des Entbergens und Verbergens, aber

sie erschöpft sich nicht im Berechnen und Ausbuchstabieren bereits bekannter Kausalitäten. Daher wird wieder der Blick auf die Luhmann'sche Differenz zwischen »Medium« (»lose Kopplung«) und »Form« (»strikte Kopplung«; Luhmann übersetzt hier Fritz Heiders Begriff des »Dings« in den der »Form« und übernimmt damit George Spencer-Browns Formbegriff) gelenkt.¹² Weil Nassehi hier offenbar diese Luhmann'sche Differenz (von Medium und Form) weitgehend relativiert und das digitale Medium wegen seiner binären Codierung als »strikte gekoppelt« beschreibt, begeht er, aus Sicht der systemtheoretischen Orthodoxie, die Baecker vertritt, einen »Fehler«, so dass bei Nassehi »Medium« und »Form« schließlich im Digitalen zusammenfallen:

Das führt informationstheoretisch auf die 0/1-Unterscheidung, doch ihr vorgelagert sind analoge Schnittstellen, die digital abgetastet werden müssen, um Daten zu generieren. Diesen Schritt des Ab tastens, der Erfassung physischer Ereignisse an den Schnittstellen der elektronischen Medien, überspringt Nassehi. Für ihn errechnen sich Daten aus Daten. Und die Daten sind »gegeben« [...] sie müssen nicht erst konstruiert, gewonnen oder getestet werden.¹³

Deswegen muss hier, so Baecker, die Selbstreferenz der Daten durch ihre Fremdreferenz ergänzt werden. Denn »digitale Medien« sind »analog eingebettet«, was dann die genuine Systemtheorie auszeichnet, die als eine ungekürzte Kybernetik verstanden sein will. Auch wenn das digitale Universum die Welt nicht mehr repräsentiert und in diesem Sinn kein Bewusstsein und keine Hermeneutik hat, so ist es doch immer noch darauf angewiesen, dass es immerhin »passt« und »interessiert«. Systemtheoretisch gilt es hier also streng zwischen den »Formen« (instabil) der Digitalisierung und dem »Medium« (stabil) der Digitalisierung zu unterscheiden, wenn die Digitalisierung in ihrem autopoietischen Prozess nicht verhungern soll. Dergestalt, dass in diesen Daten und Zahlen auch ein Material hereinkommt:

Ohne ein Material, in dem sich die Verknüpfungen bewähren, und einen Nutzer, für den die erhobenen und berechneten Daten einen Sinn machen, hat man noch keine Form. [...] Mit Luhmann muss daher auch die Einsicht gelten, dass nicht das Medium, sondern nur die Formen variierbar sind. Das Medium ist reine Potenzialität, die sich immer wieder neuen Aktualisierungen entweder fügt oder nicht fügt. Luhmann hat darauf hingewiesen, dass mit dieser Einsicht eine zweite korreliert: Das Medium ist stabil, die Formen sind instabil.¹⁴

Was hieße medialer Widerstand?

Und an dieser Stelle erreichen wir nun den neuralgischen Punkt nicht nur der *Theorie der digitalen Gesellschaft*, sondern auch der genuinen Systemtheorie selbst. Gewiss, eine Theorie der Gesellschaft geht über das ›Muster‹ der Digitalisierung und über bisherige statistische Zugriffe auf die Gesellschaft hinaus und meint die Transformation des Handelns, der Kommunikation und des Erlebens, die damit neue Formen der Interaktivität, Operationalität, Kooperativität, Konnektivität sowie neue kognitive Konstellationen und Verhaltensdimensionen erschließt. Sie wird nicht nur mit ihrem digitalen Bild konfrontiert oder verstärkt bloß ihre Identität (in ihrer Verdoppelung wäre sie nur eine Wiederholung); sie zeigt auch Abweichungen von ihrem eigenen Muster, wodurch im Horizont ihrer Praktiken stets von neuem Alternativen eröffnet und geschlossen werden. Die digitalen Daten verdoppeln also keine Fertigwelt, vielmehr machen sie auch neue Sachverhalte zugänglich und erlauben, neue Zusammenhänge und Abhängigkeiten herzustellen. Sie lösen vertraute Annahmen, Begrifflichkeiten und Semantiken auf und stellen die Gesellschaft in neue Horizonte. Aber diese genuinen oder weniger genuinen systemtheoretischen Differenzen verbleiben noch immer in der Kontinuität des gesamten historischen Prozesses, in der ›Medium‹ und ›Form‹ auch nur die eine Figur beschreiben: das mediale Dispositiv, das immer wieder den Horizont öffnet und schließt. Dergestalt, dass hier das Bedingende (›Medium‹ als ›lose Kopplung‹) mit dem Bedingten (›strikte Kopplung‹) zuletzt in der einen integralen Medienmaschine zusammenfällt: das Konstituierende mit dem Konstituierten, der *actus* mit der *potentia*.

Medialer Widerstand heißt nicht bloß im Rahmen eines informatischen oder technizistischen Musters zu agieren, sondern diese Technik ökonomisch, ästhetisch, gesellschaftlich, historisch und archäologisch zu kontextualisieren, also ihr praktisch-kritisch und theoretisch-reflektierend zu begegnen. Und zwar ohne die kritische Reflexion allein den Experten zu überlassen, die in ihrem spezifischen Beobachtungsverhalten doch selbst auch nur Teil der einen integralen Medienmaschine sind. Zurückzuweisen ist daher nicht nur die scheinbar neutrale Rolle des spezialisierten Beobachters (in seiner ersten, zweiten oder dritten Ordnung), sondern auch die Illusion der scheinbar antihierarchischen Selbstkorrektur der Systeme, wonach etwa das System Gesellschaft ebenso der Systeme Leben und Bewusstsein bedarf, weil es ohne sie gar nicht funktionieren kann. Denn wenn bestimmte Phänomene, wie etwa die Systeme Massenmedien und Wirtschaft, sowohl in dieses wie in jenes System fallen, dann ist es eine Frage des Standpunkts, den man hier einnimmt und dem man dann jene Systeme (Gesellschaft, Leben, Bewusstsein) zurechnet:

Im Bereich der Werbung ist also die Wirtschaft ebenso auf das System der Massenmedien angewiesen wie dieses auf sie; und es läßt sich, wie typisch für Fälle struktureller Kopplungen, keine sachlogische Asymmetrie, keine Hierarchie feststellen. Man kann nur, wie beim Thermostat, einen kybernetischen Zirkel feststellen, wo es dann vom Beobachter abhängt, ob er meint, die Heizung regele mit Hilfe des Thermostates die Temperatur des Raumes oder die Temperatur des Raumes regele mit Hilfe des Thermostates den Betrieb der Heizung.¹⁵

Diese Beschreibung widerspricht nicht nur der Erfahrung des Alltags, in der der Thermostat selbstverständlich Bestandteil der Heizung und nicht der Raumtemperatur ist. Vielmehr verdeckt die scheinbar antihierarchische Selbstregulierung der Funktionssysteme ebenso die latente Hierarchie; das *autopoietische* System Massenmedien erweist sich letztlich als Erscheinungsform eines *allopoietischen*, nämlich ökonomischen Systems, also als Ausdruck von weitreichenden ökonomischen Zwängen. Bei dieser *oikonomia* handelt es sich allerdings – und hier hat wiederum die Systemtheorie recht – nicht bloß um die Hierarchie des Profitrationalen, den Tauschwert (als Gegensatz zum Gebrauchswert), den abstrakten Raum (als Gegensatz zum konkreten Ort), das »rechnende Denken« (Heidegger), die »instrumentelle Vernunft« (Adorno/Horkheimer), die utilitaristische Logik des materiellen Tauschs oder den »rationalen Imperativ« (Derrida). Gegen diese »Hellsicht« der Rationalität, des Begriffs und der »Aufklärung« wird die andere Tradition der Ästhetik, der Kunst, der Literatur oder der Musik aufgeboten, um die doppelte Erbschaft auszubalancieren. Das System Massenmedien (der Technik und der Informatik) ist zwar auch eine Form der Ökonomie, aber umgekehrt hat sich die Ökonomie des Ästhetischen, Auratischen, der Doxa (Herrlichkeit) und des glorreichen Glanzes des »Ausstellungs-, Inszenierungs- und Kultwerts« bemächtigt. Dergestalt, dass sich alle gesellschaftlichen Funktionssysteme und Subsysteme in der medialen Mitte treffen (in der *Relation*, in der universellen *Partizipation*) und zugleich ihr Besonderes und »Singuläres« (Reckwitz) ausstellen. Insofern ist die These Nassechis: »Einer technisierten Wiederverzauberung der Welt fehlt der Zauber, den man entzaubern könnte« falsch;¹⁶ der Zauber beschreibt das glorreiche Zentrum der ökonomisch-theologischen (technisch-ontologischen) Medienmaschine. Diese kann weder die technisch-vermittelte *Relation*, noch die physisch-unmittelbare *Beziehung* in dem errechenbaren Kosmos begreifen, den sie informatisch, digital und technisch herstellt und zugleich fetischisiert.

Die ›oikonomia‹ der absoluten Medienintegriertheit

Dass Ware und Geld Zustände von Kapital sind, war einmal die materialistische Kernthese; dass aber auch Codes, Daten, Aufmerksamkeit, Empfindung, Sichtbarkeit, Texte, Bilder, Prominenzen und Öffentlichkeiten es sind, das lernen wir heute von den Massenmedien; Öffentlichkeiten, die eben nicht mehr ›verdinglicht‹ vorliegen, vielmehr in der Verabsolutierung des Medialen ihre Macht gerade in der ›Verundinglichung‹ ausüben. Insofern hat hier Luhmann wiederum etwas Wichtiges getroffen, wenn er schreibt: »Eher scheint es [bei der Werbung] um den Zwang zu gehen, sichtbar zu bleiben (ähnlich wie in der wirtschaftlichen Kalkulation das Halten oder Vergrößern eines Marktanteils wichtiger geworden ist als der Profit)«. ¹⁷ Rationalität und Ästhetik, Wachen und Träumen, Argument und Erzählung, Geld und Inszenierung, Kapital und Wahrnehmung haben sich in der *Mitte* der Medien niedergelassen und darin verabsolutiert, womit allerdings schließlich auch die Luhmann'sche Differenz von »Medium« (»lose Kopplung«) und »Form« (»strikte Kopplung«) in eine mediale Indifferenz übergeht. Das heißt, das Medium als das Voraussetzende und Bedingende, das eine Vielzahl möglicher Formen erzeugt, ist eben auch das Medium, das in seiner Differenz von Medium und Form nur ein *Vermögen zu sein (dynamis)* kennt und insofern sein *Vermögen nicht zu sein (adynamia)* unterschlägt. Ein Medium, das nicht bloß in der bipolaren Maschine von Medium und Form aufgeht, sondern auch einen potentiellen Doppelcharakter aufweist: es kann seine systemische *dynamis* auch außer Kraft setzen, deaktivieren, unwirksam machen, um so aus sich selbst heraus einen anderen, wahrhaft sozialen Gebrauch (individuellen wie kollektiven) zu ermöglichen. Ein Medium also, das auch in sich selbst ruht, sein Medienvermögen betrachtet und damit neue Möglichkeiten des kollektiven Gebrauchs eröffnet. Die *oikonomia* des Mediums, seine Entbergung und Verbergung im medialen Geschehen, beschreibt jedoch in letzter Instanz nur die *eine* bipolare Medienmaschine, die heute von der performativen Praxis ihrer digitalen Produzenten, Aussteller und Konsumenten vorangetrieben wird. Es ist das mediale Geschehen in der *oikonomia* einer absoluten Medienintegriertheit; als Aufmerksamkeits-, Ausstellungs-, Empfindungs-, Affekt-, Erregungs-, Klang-, Bild-, Praxis- oder Kommunikationsökonomie. Damit können wir auch die alte Figur des »rechnenden Denkens« und des »Ge-stells« als »vollständige Bestellbarkeit des Anwesenden im Ganzen« (Heidegger) neu formulieren. Das »Ge-stell« ist die »vollständige Herstellbarkeit, Ausstellbarkeit, Inszenierbarkeit, Konsumierbarkeit und Digitalisierbarkeit des sichtbar Anwesenden im Ganzen«. Es ist das medien-ontologische Dispositiv, das hier etwas ermöglicht und zugleich verunmöglicht, aber darin nicht das »technologische Regime« und die »Apotheose

des Mathematischen« meint, wie es Dieter Mersch in rationalkritischer Tradition noch unterstellt,¹⁸ um romantisch das Ästhetische, das ganz Andere oder das dekonstruktive Denken jenseits von Technik, Mathematik und instrumenteller Kommunikation wieder stark zu machen. Es ist nämlich keineswegs so, dass hier ein romantischer Rest übrigbleibt oder die Kommunikation von Angesicht zu Angesicht besser, direkter und unmittelbarer sei – insofern sind die systemtheoretischen Theorien ein Korrektiv zu den romantischen, ontologischen oder anthropologischen Invarianten. Wohl zehrt alle medial vermittelte Kommunikation von unmittelbarer und bleibt auf diese bezogen. Aber auch umgekehrt gilt: alle unmittelbare Kommunikation ist bereits (und zwar seit den ersten Medien der Sprache, des Tauschs, des Bildes, des Mythos und des Logos) durch Medien kontaminiert. Deswegen ist hier eine Medientheorie, die in den Kategorien der Primärkommunikation (von Angesicht zu Angesicht) und Sekundärkommunikation (medial-vermittelt) dualistisch denkt, undialektisch und setzt immer noch auf ästhetische, anthropologische oder ontologische Invarianten. Gewiss wird hier die Sache von Beginn an im medialen Prozess auch reduziert (ob im Denken, im Begriff, im Bild, in der Zahl oder in der Maschine); alle Qualitäten von Farbe, Form, Klang etc., die einen aus der digitalen Welt förmlich anspringen, sind durch Zahlen und Programme hindurchgegangen und in Daten aufgelöst und zugleich für die menschlichen Organe wieder zusammengesetzt; die Bilder, Klänge und Texte, die dabei entstehen, stellen freilich nach wie vor reale oder fiktive Ereignisse dar, und ihre Sinnlichkeit besteht gerade darin, aufgelöst zu sein. Aber auch umgekehrt gilt: die unmittelbare Sinnlichkeit und Konkretion ist selbst wiederum ein Produkt der medial vermittelten Welt, so dass gerade aus dem scheinbar unmittelbaren Gespräch jene medial vermittelte Welt spricht. Es geht hier also nicht um die angebliche Konkretion der Sinnlichkeit, der dann die Ungreifbarkeit einer digital verflüchtigten Welt entgegengesetzt wird; so wie es noch vor einigen Jahren üblich war, in den modischen Formen von *tattoo* und *piercing* das Aufbegehren gegen die Ungreifbarkeit der mikroelektronisch verflüchtigten Welt zu sehen, und heute wieder das Smartphone in Quarantäne gesetzt wird. Es geht nicht um die Differenz zwischen Abstraktion und Konkretion, weil sie offenbar nicht in einem Verweisungszusammenhang wie Signifikat und Signifikant, Wesen und Erscheinung stehen, um in dieser Abstraktion einfach zusammenfallen; das eine *ist* dann das andere, womit beide beziehungslos zueinander stehen: absolut.

Ausblick auf eine postdigitale Gesellschaft

Das mediale Problem liegt daher nicht bloß in der Realabstraktion oder Scheinkonkretion, wie sie etwa von menschlichen Gehirnen oder von einer technisch-mechanischen und mathematisch-digitalen Intelligenz erzeugt werden. Die Verabsolutierung des Medialen meint nicht nur die Idole ›Medium«, ›Information«, ›Code«, ›Text«, ›Schrift«, ›Technik«, ›Mathematik«, »rechnendes Denken« (Heidegger), »instrumentelle Vernunft« (Adorno/Horkheimer) oder die kapitalistische Marktbewegung, gegen die dann eine anthropologische oder ontologische Invariante als Ausgleich oder als ein ganz Anderes entgegengesetzt wird. Die angebliche physisch-unmittelbare Invarianz hat sich vielmehr in die Mitte des medialen Geschehens von ›Kopplung und Entkopplung« eines Konstituierenden und Konstituierten aufgelöst, so dass hier nicht nur Erscheinung und Wesen, Werden und Sein, Form und Medium, Generiertes und Generierendes in der medialen Mitte zusammenfallen (Werden als Sein). Vielmehr meint die mediale Mitte die immanente Transzendenz (in ihrer ontischen und ontologischen Verfassung), die im Dienst des Imperativs steht: Kopple und Entkopple!, Forme und Entforme!, Verknüpfe und Entknüpfe! Das prozessierende Medium ›ist« hier in seinen Formen, in seinem Geschehen und Werden *nicht*, wohl aber ist dies als ein *Generierendes* und *Konstituierendes* immer auch ein Transzendentes (die Verabsolutierung des Medialen), das gerade darin den archaischen Imperativ vor sich selbst verbirgt: Sei!, Geschehe, in deiner Formung und Entformung! Eine bipolare Medienmaschine, in der etwas in seinem Aufgang untergeht sowie im Untergehen aufgeht. Es ist das ökonomisch-theologische, technisch-ontologische Dispositiv (als Werden und Sein), das von einer Kontingenz und Notwendigkeit, von einer Freiheit und Herrschaft zeugt, weil die mediale Mitte hier im Imperativ steht: Mediatisiere! Verschalte!, Kommuniziere! Partizipiere!, Stelle Relationen (digital-vermittelt) und Beziehungen (physisch-unmittelbar) in deiner performativen Praxis her! Diese ›Apotheose« ist also nicht eine des ›Mathematischen«, das mit Heideggers »rechnendem Denken« gelesen wird, vielmehr eine der digital-technisch-vermittelten und physisch-unmittelbar-performativen Praxis selbst: die Aktion von Praxis und Theorie in einem digitalen (vermittelt-abstrakten) und analogen (physisch-empirischen) Netz von Relationen, Beziehungen, Verknüpfungen und Übertragungen. Es sind die zwei Seiten desselben Mediendispositivs: die digital-technisch-mathematisch-vermittelte und die unmittelbar-physisch-empirische Welt. Insofern wären heute Medien weniger aus dem abstrakten digitalen Raum (was ein allgemeiner Topos ist), vielmehr aus der Empirie selbst in ihrer ganzen Wirkmacht abzulesen.

Dirk Baecker meint, dass Nassehi »ein gutes Drittel einer vollständigen The-

orie der digitalen Gesellschaft vorgelegt« hat,¹⁹ so dass die zwei Drittel wieder in der Orthodoxie der Systemtheorie untergebracht werden. In Wahrheit weist die klassische Systemtheorie – die inzwischen von der Actor-Network-Theory abgelöst wurde –, mit ihrer Differenz von »Medium« und »Form«, nur auf die alten klassischen Probleme der aristotelischen Unterscheidung von Form und Stoff zurück, die in ihrem rationalistischen Modell ungelöst blieben.

Das rationalistische Modell nistet sich in der systemischen Rationalität ein: »Der systemtheoretische Witz besteht nun darin, dies Gerippe allen traditionellen metaphysischen Sinnpräentionen wie ein Triumphzeichen als den einzig haltbaren Weltsinn entgegenzuhalten [...]. Nur so wird an Luhmanns betäubend gelehrtem und umfassenden Gesamtwerk der Ehrgeiz verständlich, Hegel vom Kopf auf die Füße zu stellen: nicht auf die unsicheren sozialistischen, die Marx vorschwebten, sondern auf realitätstüchtige systemische.«²⁰

Denn die Form als das Wirkende (*energeia*) ist ebenso auf den Stoff (*hyle*) als Möglichkeit angewiesen, wie Luhmanns Form (das Generierte) auf das Medium (das Generierende), wobei das Medium als Konstituierendes sich hier entzieht und sich allein *indirekt*, das heißt durch die Form zeigt. Dabei wird die Potenzialität des Mediums nur als ein Geschehen in Aktion gesehen – ebenso die anderen kybernetischen Modelle, die, über Deleuze, alles »Sein« als »Relation« (Simondon)²¹ beschreiben – und bleibt damit unterhalb dessen, was in den Medien überhaupt relevant ist. Relevant ist heute in den Medien nicht so sehr die moderne autopoietische Selbstreferenz der Systeme, die vielmehr durch die zunehmende Vernetzung der Systeme überholt ist; das Bewusstsein für Überschneidungen, Mischformen, Interdependenzen und wechselseitige Verschränkungen ist heute gerade durch die Digitalisierung stark angewachsen, so dass die alten modernen, ausdifferenzierten Rationalitätsmuster durch die Netzwerke immer mehr in Frage gestellt werden. Ebenso wenig ist aber die Ontologie der Relation und Partizipation relevant, die gerade die Verabsolutierung des Medialen überblendet: das technisch-ontologische Dispositiv. Insofern gilt es sich heute in der Gestaltung von Schnittstellen (individuelle wie kollektive) zu üben und die Relation (von Medium und Form) selbst noch einmal in den Blick zu nehmen, die im Dispositiv etwas ermöglicht und zugleich verunmöglicht. Mag die Medienmaschine »ohne Vernunft« sein,²² sie bedarf eben nach wie vor der Kritik (*kritein*: unterscheiden) und ihrer Träger, die sie am Laufen halten und immer weiter vorantreiben – auch wenn diese Träger ihrerseits durch ihre Medien imprägniert sind. Technik, Mathematik, Informatik, Systeme und Mittel überhaupt sind also weder vernünftig, noch unvernünftig, sondern in eine gesamtgesellschaftliche Praxis eingebettet, die höchst problematisch bleibt. Daher weist die

»Theorie der digitalen Gesellschaft« auf die digitalisierten Träger zurück, die nicht ganz von ihrer eigenen Medienmaschine aufgesogen sind, vielmehr auch, mit Aristoteles, das »gute Leben« meinen. Ein »gutes Leben«, das in der Konsequenz aus der medialen *Mitte* vertrieben wird, wenn diese nämlich als *Relation* von den Imperativen konfisziert wird. Insofern meint das Soziale (jenseits der digital-vermittelten Relation und physisch-unmittelbaren Beziehung) den Widerstand der Aktivisten, die jene »digitalen Gifte« (Roger McNamee) dekontaminieren.²³ Eine wirkliche Theorie der digitalen Gesellschaft muss daher auch eine Theorie der transformierten postdigitalen Gesellschaft sein, die den autopoietischen Selbstlauf der integralen Medienmaschine (als Medium und Form) deaktiviert, unwirksam macht und außer Kraft setzt, um so von den Medien und ihren Formen einen neuen, anderen und kollektiven Gebrauch zu machen. Die digitale Gesellschaft besetzt heute den Platz einer Medienmitte als Relation (digital-vermittelt) oder Beziehung (physisch-unmittelbar), wo Drinnen und Draußen, Privatheit und Öffentlichkeit, Haus und Stadt ineinander sich angleichen und in dieser stasiologischen Mitte ununterscheidbar werden. Es ist der politische und soziale Platz des mediatisierten Geschehens als Indifferenz, der darin ein Platz des Nicht-Platzes, des Nicht-Sozialen ist. Ein medialer Ort, wo das Soziale aus der Mitte seiner Relation und Partizipation verscheucht wurde, aber gerade darin auch das politische Paradigma der Versöhnung dessen ist, was die Verabsolutierung des Medialen vertrieben hat. Denn die »Politik existiert dort, wo die Rechnung/Zählung der Anteile und Teile der Gesellschaft von der Einschreibung eines Anteils der Anteillosen gestört wird. [...] Die Politik hört auf zu sein, wo dieser Abstand keinen Ort mehr hat, wo das Ganze der Gemeinschaft restlos in die Summe seiner Teile aufgeht.«²⁴ Freilich kann ein Ganzes nicht einfach auf die Summe seiner Teile reduziert werden. Auch weist das Ganze der modernen Gesellschaft nicht nur auf die Totalität und ihren ontologischen Überschuss hin – auf ein Sein, das, nach Heidegger, über seine endliche Geschichte hinausweist; eine Gestalt des Seins, das seine ontische Ökonomie überlebt, die er allerdings als bloß »rechnendes Denken« missversteht; sondern darin ebenso auf einen archisch-imperativen Überschuss, der gerade in der modernen Praxis vorliegt und diese archisch-despotisch vorantreibt; wenn Marx das Sein des Menschen als Praxis und Praxis als Selbsterzeugung des Menschen denkt, so wiederholt er im Grunde die alte theologische Auffassung des Seins als göttliches Wirken, das er in der modernen Praxis und Arbeit säkularisiert, womit er Gott einfach durch den Menschen ersetzt, ohne darin den *oikonomos*, den *archōn* (Herr des Hauses) und den *despotēs* (Familienoberhaupt) zu entziffern. Dergestalt, dass er das Wesen des Menschen in nichts anderem bestehen sieht, als in einer Praxis, durch die er sich unablässig selbst erzeugt und konsumiert. Damit greift die

Dynamik der modernen Gesellschaft zuletzt auch die Marx'sche »Politische Ökonomie« an, da sie sowohl den *oikonomos* (Leiter des häuslichen Unternehmens) als auch die *polis* in ihrer Dialektik mit dem *oikos* verfehlt. Hier »verdampft« nicht nur »alles« traditionell »Ständische und Stehende«, ²⁵ sondern ebenso die Marx'sche Theorie selbst, weil die »nüchternen Augen«, ²⁶ die Marx der modernen Welt unterstellt, in Wahrheit die ontisch und ontologisch »trunkenen« und darin immer auch »archischen Augen« des Monarchen waren; insofern wären in dieser ökonomisch-ontologischen Härte des Mediendispositivs die »Warenhüter« von Marx mit dem »Hüter des Seins« von Heidegger zusammenzudenken, und zwar als historisch-gesellschaftliche Praxis. Und diese Praxisformen ändern keineswegs ihren Index, wenn sie als eine »Herrschaft des alten Arbeitsparadigmas« (Simondon) ²⁷ und der instrumentellen Technik einfach zurückdatiert wird, um sogleich die Ontologie einer »Ökotechnologie« (Erich Hörl) ²⁸ neu zu installieren, wo dann das Sein nur als Relation und Partizipation auftreten darf. Denn es sind gerade die verabsolutierte Relation und Partizipation, die heute als immanente Transzendenz die Form einer weltumspannenden Entsozialisierung annehmen; hier wäre eine ganz andere Pharmakologie des Mediums gefordert, um das mediale Gift wieder in ein mediales Heilmittel des Sozialen zu verwandeln. Die einzige Art, in der das digital-vermittelte Leben (natürlich und kulturell) als solches sozialisiert werden kann, ist daher die aktive Konfrontation mit der verabsolutierten Medienmaschine, die heute im Dienst der Imperative steht und die deswegen deaktiviert und unwirksam gemacht sein will, um von den Medien einen anderen Gebrauch zu machen.

Es ist dieses *imperative Muster* (das mathematisch-ontologische, praxistranszendente Dispositiv), das heute aus der Rechnung der digitalen Gesellschaft herausfällt. Daher hat Dirk Baecker wiederum recht, wenn er schreibt, dass eine soziologische Theorie »mit der Frage danach beginnt«, »wie und warum sich welche Muster erhalten«. ²⁹ Aber das moderne »Muster« ist eben kein autopoietisches, vielmehr weist es ebenso auf mythische, theologische, metaphysische und ontologische Zusammenhänge zurück und macht so aus der systemtheoretischen Differenz von »Medium« und »Form« eine Indifferenz, wo dann beide in der Mitte der Medien (die Ökonomisierung der *polis* und die Politisierung des *oikos*) ununterscheidbar werden. Die Dringlichkeit einer Deaktivierung und Umfunktionierung der Medienmaschine steigt jedenfalls heute proportional. Denn die exponentiellen Kurven der Medien (der Displays, Datenbanken, Plattformen, Netzwerke und Algorithmen) lassen die Unterscheidung von Medium und Form unscharf werden, so dass die mediale Unschärfe die Ortlosigkeit der Medien in unermessliche Höhen treibt. Eine »digitale Sucht« (Baecker) der Selbst- und Weltausbeutung (nun auch als digitale Ressource) ruft heute ihrerseits die

Sucht nach einer unmittelbaren Physis, Familie und Heimat hervor, weil sich die Gesellschaft nicht in ihren Zahlen und Rechnungen erschöpft.³⁰ Soweit sich die Gesellschaft jedoch im Sehnsuchtsziel einer illusionären Unmittelbarkeit zu stabilisieren versucht, läuft sie Gefahr, lediglich vom digitalen Regen in die analoge Traufe der stabilen Identitäten zu kommen.

Anmerkungen

- 1 Siehe übrigens hierzu ähnlich Luhmann, der Totalität allenfalls nur in spezialisierten Systemen zu denken vermag, nicht aber als Zentrum der Gesellschaft erfassen kann, die in System und Umwelt zerfällt. Denn jedes »selbstreferentielle System hat nur den Umweltkontakt, den es sich selbst ermöglicht, und keine Umwelt an sich« (Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt/Main 1984, 146). »Gesellschaftliche Rationalität würde erfordern, daß die durch Gesellschaft ausgelösten Umweltprobleme, soweit sie die Gesellschaft rückbetreffen, im Gesellschaftssystem abgebildet, das heißt in den gesellschaftlichen Kommunikationsprozeß eingebracht werden. Dies kann in begrenztem Umfang in den einzelnen Funktionssystemen geschehen – so wenn Mediziner die durch sie selbst verursachten Krankheiten wieder zu Gesicht bekommen. Typischer ist jedoch, daß ein Funktionssystem über die Umwelt andere Funktionssysteme belastet. Vor allem fehlt aber ein gesellschaftliches Subsystem für die Wahrnehmung von Umweltinterdependenzen. Ein solches kann es bei funktionaler Differenzierung nicht geben; denn das hieße, daß die Gesellschaft selbst in der Gesellschaft nochmals vorkommt« (ebd., 645). Anders zeigt sich hier die dialektisch-philosophische Konzeption der Gesellschaft Adornos: »Zur ersten, noch allzu abstrakten Annäherung sei an die Abhängigkeit aller Einzelnen von der Totalität erinnert, die sie bilden. In dieser sind auch alle von allen abhängig. Das Ganze erhält sich nur vermöge der Einheit der von seinen Mitgliedern erfüllten Funktionen. Generell muß jeder Einzelne, um sein Leben zu fristen, eine Funktion auf sich nehmen und wird gelehrt, zu danken, solange er eine hat« (Theodor W. Adorno, *Gesellschaft*, in: ders., *Soziologische Schriften I*, Frankfurt/Main 1979, 10). Der ausdifferenzierte systemische Blick Luhmanns läßt dann nicht einmal die *Totalisierung* mit einer *Ausnahme* zu, wie es etwa die Philosophie seit Heraklit und Parmenides bis hin zu Derrida, Rancière oder Badiou praktiziert hat; bei Derrida ist diese Ausnahme als undekonstruierbare Bedingung der Dekonstruktion oder als Ur-Spur oder *différance* konzipiert: »Es geht hier nicht um eine bereits konstituierte Differenz, sondern, vor aller inhaltlichen Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche die Differenz hervorbringt. Die (reine) Spur ist die *différance*« (Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1983, 199); bei Rancière ist die Ausnahme eine epochal-historische, wo der »Anteil der Anteillosen« (Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt/Main 2002, 132) erst in den Blick gerät; bei Badiou ist sie eine »unendliche« (Alain Badiou, *Das Abenteuer der französischen Philosophie*, Wien 2015, 237) und in die Ontologie der Mathematik eingeschrieben.
- 2 Armin Nasschi, *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*, München 2019, 315.
- 3 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf-Wien 1992, 11.
- 4 Die heutige Reauratisierung der antiauratischen Digitalisierung ist freilich nicht nur ein Indiz dafür, dass der Entzauberungsprozess misslang. Vielmehr gilt es hier auch die Differenz festzuhalten: Dass in der Spätmoderne die Aura wieder wirksam ist,

impliziert nicht notwendig eine Wesensgleichheit des Modernen und Archaischen, auch keine vollkommene Bedeutungsidentität zwischen politischen und theologischen (magischen, mythischen) Begriffen; es handelt sich vielmehr um eine eigentümliche strategische Beziehung, die die modernen, digital-informatischen und politischen Medien kennzeichnet, indem sie sie auf ihren archaischen (monarchischen oder polyarchischen) Ursprung verweist.

- 5 Nassehi, *Muster*, 24. Mit »Adornos ätzendem Vorwurf« meint Nassehi offenbar den Brief Adornos an Benjamin (18.3.1936), in dem Adorno eine *Dialektisierung* der beiden Kunstformen verlangt: »Denn wenn Sie die Technisierung und Entfremdung dialektisieren (mit allem Recht), die Welt der objektivierenden Subjektivität aber nicht ebenso, so heißt das politisch nichts anderes, als dem Proletariat (als dem Kinesubjekt) unvermittelt eine Leistung zutrauen, die es nach Lenins Satz anders gar nicht zustande bringen kann als durch die Theorie der Intellektuellen als der dialektischen Subjekte, die der von Ihnen in die Hölle verwiesenen Sphäre der Kunstwerke zugehören. Verstehen Sie mich recht. Ich möchte nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen und ich glaube mit Ihnen, daß das Auratische am Kunstwerk im Schwinden begriffen ist [...]. Aber die Autonomie, also Dingform des Kunstwerks ist nicht identisch mit dem magischen an ihm [...], beide enthalten Elemente der Veränderung (freilich nie und nimmer das Mittlere zwischen Schönberg und dem amerikanischen Film); [...] eine der anderen zu opfern wäre romantisch, entweder als bürgerliche Romantik der Konservierung von Persönlichkeit und all dem Zauber, oder als anarchistische im blinden Vertrauen auf die Selbstmächtigkeit des Proletariats im geschichtlichen Vorgang – des Proletariats, das doch selber bürgerlich produziert ist. Der zweiten Romantik muß ich in gewissem Umfang die Arbeit bezichtigen« (Theodor W. Adorno, *Über Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt/Main 1990, 143–154, hier 145f.
- 6 Vgl. vorangehende Anmerkung.
- 7 Nassehi, *Muster*, 297.
- 8 Luhmann, *Soziale Systeme*, 113.
- 9 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/Main 1988, 441.
- 10 Dirk Baecker, *Auf dem Weg zu einer Theorie der digitalen Gesellschaft*; <https://www.sozio-polis.de/lesen/buecher/artikel/auf-dem-weg-zu-einer-theorie-der-digitalen-gesellschaft/> /letzter Zugriff 5.10.2019.
- 11 Ebd.
- 12 Insofern muss man hier nicht so weit gehen, wie es Rainer Leschke tut, um Luhmanns Deskription des Mediensystems als »eine Sammlung eher zufälliger Beobachtungen« (Rainer Leschke, *Einführung in die Medientheorie*, München 2003, 222) zu beschreiben. »Einen systematischen Zusammenhang unterhalb der Ebene der Leitdifferenz gibt es bei ihm nicht und d.h., die Anmerkungen schwanken zwischen bemerkenswerten Hilfligkeiten [...] und einsichtsvollen Beobachtungen, in jedem Fall aber ist eine derartige Sammlung als Surrogat für eine Theorie des Systems der Massenmedien vergleichsweise dürftig. »Häufig«, »bevorzugt«, »vermutlich«, »besonders«, »typisch« ohne Typologie – all diese akkumulierten Vagheiten heben sich auffällig von den ansonsten eher zur Askese neigenden Bemühungen Luhmanns um Präzision ab. [...] Derartige Ratlosigkeit, Vermutungen und Wiederholungen eines privaten Beobachters jenseits theoretischer Strenge und Stringenz sind allerdings auch nicht anschlussfähig und sie leisten damit eben genau das nicht, was Theorien eigentlich

leisten sollten, nämlich Aussagen oder Erkenntnisse zu produzieren, die in anderen Kontexten weitere Verwendung finden können. Eben das jedoch gestatten, wenn nicht sämtliche, so doch die meisten der Luhmannschen Miszellen unterhalb der Ebene der Codes des Mediensystems nicht. Geboten wird stattdessen – und das ist für die Luhmannsche Systemtheorie relativ ungewöhnlich – eine Art privater Aphorismensammlung« (ebd.). Die These Leschkes von der »Nichtanschlussfähigkeit« der Luhmann'schen »Medientheorie« war etwas voreilig. Denn gerade ihr rationalistisches Modell ist es ja, das der neuen digitalen, technisierten und informatischen Welt entspricht und damit für solche Theorien anschlussfähig macht.

- 13 Baecker, *Auf dem Weg zu einer Theorie der digitalen Gesellschaft*.
- 14 Ebd.
- 15 Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden 1996, 50.
- 16 Nassehi, *Muster*, 298.
- 17 Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, 65.
- 18 Dieter Mersch, *Philosophien des Medialen*, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.), *Handbuch der Medienphilosophie*, Darmstadt 2018, 27.
- 19 Baecker, *Auf dem Weg zu einer Theorie der digitalen Gesellschaft*.
- 20 Christoph Türcke, *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*, München 2002, 32.
- 21 Vgl. Gilbert Simondon, *Die technische Einstellung*, in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin 2012, 73–92.
- 22 Nassehi, *Muster*, 247.
- 23 Darauf weist Roger McNamee hin (ehemals Berater von Mark Zuckerberg) und fordert für den digital-algorithmischen Kosmos eine entsprechende Prophylaxe: »Für die meisten Leute gilt, dass sie am ehesten dranbleiben, wenn sie wütend sind oder Angst haben. Also bekommen wir Hate Speech, Desinformation und Verschwörungstheorien.« Deswegen »muss man die Algorithmen verbieten«, die diese »Botschaften und Themen verstärken. [...] Wer digitales Gift verbreitet, sollte ökonomisch genauso zur Verantwortung gezogen werden, wie derjenige, der chemische Gifte in Umlauf bringt« (Roger McNamee, *Missing Link. Nur ein Verbot bestimmter Algorithmen kann die Demokratie retten*; <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Missing-Link-Nur-ein-Verbot-bestimmter-Algorithmen-kann-die-Demokratie-retten-4651750.html?seite=all> [letzter Zugriff 2.3.2020]).
- 24 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt/Main 2002, 132.
- 25 Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der kommunistischen Partei* [1948], in: dies., *Studienausgabe in 5 Bänden*, Bd. 3: *Geschichte und Politik I*, Frankfurt/Main 1972, 62.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. Simondon, *Die technische Einstellung*.
- 28 Vgl. Erich Hörl, *Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die allgemeine Ökologie*, in: Diedrich Diederichsen, Anselm Franke (Hg.), *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Berlin 2013, 121–130.
- 29 Baecker, *Auf dem Weg zu einer Theorie der digitalen Gesellschaft*.
- 30 Auf dieses Defizit der Zahlen hat einmal Bloch hingewiesen: »Ich war einmal im Sportpalast, es war kurz vor dem Sieg Hitlers, wo zwei Propagandisten gesprochen haben, ein Kommunist und ein Nazi. Es gab zwischen den beiden Herren einen höflichen Wettstreit, wer zuerst sprechen soll. Der chevalereske – scheinbar chevalereske – Nazi hat den Kommunisten gebeten, zuerst zu sprechen, was dieser als Auszeichnung empfunden hat, der Dummkopf; und fing nun an zu reden. Da kam

alles vor: der Grundwiderspruch und die Durchschnittsprofitrate, die schwierigen Partien aus dem *Kapital* und immer neue Zahlen. Die Versammelten aber verstanden kein Wort und hörten ihm sehr gelangweilt zu. Der Beifall war mäßig und mehr als matt. Dann kam der Nazi, er sprach am Anfang sehr höflich: ›Ich danke dem Herrn Vorredner für seine lichtvollen oder für die meisten hier nicht so sehr lichtvollen Ausführungen. Und daraus können Sie schon etwas gelernt haben, bevor ich gesprochen habe. Was tun Sie denn, soweit Sie zum Mittelstand, zum kleinen Mittelstand gehören, in Büros arbeiten, z.B. als Buchhalterinnen oder Buchhalter – was tun Sie denn den ganzen Tag? Sie schreiben Zahlen, addieren, subtrahieren usw., und was haben Sie heute gehört von dem Herrn Vorredner? Zahlen, Zahlen und nichts als Zahlen. So daß der Satz unseres Führers wieder eine neue Bestätigung gefunden hat, von einer unerwarteten Seite: Kommunismus und Kapitalismus sind die Kehrseiten der gleichen Medaille.‹ Dann eine wohleinstudierte Pause. Als sie zu Ende war – sie hat ziemlich lange gedauert – regte sich der Bursche auf, in Nachfolge Hitlers hat er das gemacht, warf mit einem Mal die Arme in die Höhe und schrie mit Stentorstimme ganz langsam ins Publikum hinein: ›Ich aber spreche zu Euch in höherem Auftrag!‹ Sofort war der Stromkreis geschlossen: der Übergang zu Hitler« (Ernst Bloch, *Tendenz-Latenz-Utopie*, Frankfurt/Main 1985, 211f.). Heute kommen die Zahlen digital und maschinell (auch von Maschinen zu Maschinen) daher, aber sie sind nicht minder gefährlich geworden, weil sie in ihrer abstrakten informatischen Verabsolutierung jene rauschhafte Reaktion hervorrufen, die eine autochthone Heimat und einen geschlossenen *oikos* im Imperativ der Grenze als Unmittelbarkeit verspricht.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2020

66. Jahrgang

Eberhard Ostermann Ästhetik der Landschaft im Nature Writing ■

Jakob C. Heller Zur spätaufklärerischen Konstruktion katholischer

Sinnlichkeit ■ *Marius Reisener* Gender und Genre als Phantome in

Morgensterns Bildungsroman-Theorie ■ *Daniela Blum, Marie Gunreben*

Köhlmeiers Antonius-Novelle in der Tradition der Heiligenlegende ■

Michael Bies Bastlergeschichte(n). Schweskas »Zur letzten Instanz« ■

Wolfgang Hottner Benjamins Polemik gegen George ■ *Florian Scherübl*

Zu Deleuze' und Guattaris Verabschiedung von Heidegger

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>Eberhard Ostermann</i> Zur ästhetischen Vergegenwärtigung von Landschaft im Nature Writing. Zu Judith Schalanskys »Hafen von Greifswald«	325
<i>Jakob Christoph Heller</i> »[B]loß elendes opus operatum«. Die spätaufklärerische Konstruktion katholischer Sinnlichkeit am Beispiel Johann Caspar Lavaters und seiner Kritiker	349
<i>Marius Reisener</i> Phantom-Genre und Phantom-Gender. Geschlecht in Karl Morgensterns »Ueber das Wesen des Bildungsromans« (1819/20)	367
<i>Daniela Blum, Marie Gunreben</i> »Erzähl, Chronist!«. Michael Köhlmeiers »Der Mann, der Verlorenes wiederfindet« (2017) in der Tradition der Heiligenlegende	386
<i>Michael Bies</i> Archäologie des Arbeiter- und Bastlerstaats. Marc Schweskas Roman »Zur letzten Instanz« (2011)	406
<i>Wolfgang Hottner</i> Im Bergwald. Walter Benjamins Polemik gegen Stefan George in der »Aufgabe des Übersetzers«	421
<i>Florian Scherübl</i> Territorien, Welten, Erde. Deleuze' und Guattaris »Was ist Philosophie?« als Verabschiedung von Heideggers »Ursprung des Kunstwerks«	441

Rezensionen

<i>Lorenz Jäger</i> Thomas Rohkrämer: Martin Heidegger. Eine politische Biographie; Hans-Peter Kunisch: Todtnauberg. Die Geschichte von Paul Celan, Martin Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung	461
<i>Gabriele Guerra</i> Demian Berger: Ästhetische Moderne im Widerspruch. Studien zur politischen Ästhetik Gustav Landauers und Walter Benjamins im Kontext der Neo-Mystik um 1900	466
<i>Adrian Robanus</i> Wolfgang Hottner: Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert	470
<i>Sebastian Lübcke</i> Walter Fähnders: Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit ..	475

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

Bies, Michael, Dr. – Freie Universität Berlin, Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Blum, Daniela, Dr. – Universität Tübingen, Mittlere und Neuere Kirchengeschichte, Liebermeisterstr. 12, D-72076 Tübingen

Guerra, Gabriele, Prof. Dr. – Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Circonvallazione Tiburtina 4, I-00185 Roma

Gunreben, Marie, Dr. – Universität Konstanz, Fachbereich Literaturwissenschaft, D-78457 Konstanz

Heller, Jakob Christoph, Dr. – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Germanistisches Institut, Neuere Literaturwissenschaft, D-06099 Halle/Saale

Hottner, Wolfgang, Dr. – Freie Universität Berlin, Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Jäger, Lorenz, Dr. – Hanauer Landstr. 45, D-63457 Hanau-Großauheim

Lübcke, Sebastian, Dr. – Wittelsbacherallee 78, D-60385 Frankfurt/Main

Ostermann, Eberhard, Dr. – Dunkler Weg 4, D-58708 Menden

Reisener, Marius – Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 2, CH-8001 Zürich

Robanus, Adrian, Dr. – Universität zu Köln, Internationales Kolleg Morphomata, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Scherübl, Florian – Oranienstr. 173, D-10999 Berlin

Redaktionsschluss: 5. Mai 2020

Weimarer Beiträge 66(2020)3

Eberhard Ostermann

Zur ästhetischen Vergegenwärtigung von Landschaft im Nature Writing

Zu Judith Schalanskys »Hafen von Greifswald«

In ihrem Buch *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) experimentiert die 1980 in Greifswald geborene Autorin und Buchgestalterin Judith Schalansky mit einer Reihe unterschiedlicher Schreibweisen und Textsorten, darunter auch, in dem Kapitel *Hafen von Greifswald*, mit dem sogenannten Nature Writing, das heißt der nichtfiktionalen, literarisch anspruchsvollen Repräsentation von Natur. Da Schalansky das Verfahren in ihrem Prosastück gleichsam in Reinform vorführt, möchte ich ihren Text zum Anlass nehmen und als Bezugspunkt verwenden, um einige Aspekte des Nature Writings aufzuzeigen und zu diskutieren. Diese betreffen sowohl die formale Bestimmung wie die historische Kontextualisierung naturmimetischer Literatur nach der Romantik. Im ersten Abschnitt werde ich zunächst, noch ohne Bezug auf Schalansky, in groben Zügen die Vorgeschichte des Nature Writings, und zwar mit Blick auf das ästhetische Konzept von Landschaft, skizzieren. Im zweiten Abschnitt beschreibe ich anhand des Beispieltexes zentrale Schreiboperationen, Stilmittel und Vertextungsmuster, die in einem Nature-Writing-Text Naturpräsenz suggerieren. Im dritten Abschnitt möchte ich zeigen, wie sich das initiale Motiv des Nature Writings in Schalanskys Text darin abbildet und verdichtet, dass sich die Verfasserin auf eine bestimmte Weise an die Tradition der romantischen Landschaftsmalerei, verkörpert durch das Werk Caspar David Friedrichs, anschließt und zugleich von dieser abgrenzt. Hierbei recurriere ich auf den, allerdings mehrdeutigen Begriff der Ekphrasis. Abschließend möchte ich noch kurz auf Einwände eingehen, die gegen das Nature Writing erhoben werden, und Hoffnungen ansprechen, die an das Genre anknüpfen.

I.

In die Natur hinauszugehen, sie ohne weitere Absichten und Nutzungserwägungen allein in der ästhetischen Distanz als Landschaft zu betrachten und frei zu genießen, das ist eine Erfahrung, die ihre geschichtliche Bedeutung vollumfänglich erst in der Neuzeit angesichts der fortgeschrittenen Entfremdung des Menschen von der Natur entfaltet hat. Joachim Ritter hat in seiner einschlägigen

Abhandlung das Konzept Landschaft, beginnend mit Petrarca, von diesem noch ambivalent erfahrenen Naturerlebnis auf dem Mont Ventoux im Jahr 1336, als eine Reaktion auf die Verdinglichung der Natur durch Wissenschaft und Technik gedeutet. Während diese sich den Zugang zu den Gegenständen der Natur um den Preis verschaffen, dass sie sie zu abstrakten Objekten des quantifizierenden und instrumentellen Denkens machen, sucht die Landschaftserfahrung den damit einhergehenden Verlust des lebendigen, wie immer auch fiktiv gewesenen Zusammenhangs mit der Natur zu kompensieren: »Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist.«¹ In der Erfahrung von Landschaft lebt, so Ritter, der ursprünglich von der Theorie erhobene Anspruch auf Anschauung des Ganzen noch fort, nun aber begriffslos, ohne theologische oder philosophische Vorannahmen, allein im Hinblick auf ein sinnlich erfahrendes Subjekt. Landschaft ist die Leistung dieses durch die Errungenschaften der Vernunft freigestellten Subjekts, das in einem Ausschnitt der Natur gestalthaft die es umgreifende ganze Natur erlebt, sich selbst als darin inbegriffen.

Was die künstlerische Darstellung dieser Erfahrung betrifft, so war mit ihr lange Zeit eine Hierarchisierung der Kunstformen verbunden, insofern man es den bildenden Künsten eher als der Dichtkunst zutraute, das Landschaftserlebnis angemessen wiederzugeben. Darauf verweist schon die Geschichte des Landschaftsbegriffs, der neben einer politisch-topographischen Semantik zunächst als Fachterminus der Malerei fungierte – Landschaft als malerische Abbildung eines Naturausschnitts –, bevor er in seiner erweiterten, heute gebräuchlichen Bedeutung, in der die ästhetische Komponente aufgehoben ist, in den Sprachgebrauch einging.² Auch die Verpflichtung der Literatur auf das normative Vorbild der Malerei, formelhaft ausgedrückt in dem auf Horaz zurückgehenden und bis ins 18. Jahrhundert geltenden *Ut-pictura-poesis*-Prinzip, war nicht geeignet, der sprachlichen Darstellung landschaftlicher Naturerfahrung ein eigenes Recht einzuräumen. Symptomatisch ist diesbezüglich Lessings Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Lessing vollzieht dort nicht nur, indem er die Diskussion seiner Zeit nachhaltig zusammenfasst, eine scharfe Abgrenzung der Kunstformen, die sich auf eine Unterscheidung der in ihnen wirkenden Ausdrucksmittel stützt, sondern er leitet aus dieser Unterscheidung auch eine Bereichszuweisung ab, die die Literatur von der Darstellung der Landschaft ausschließt. Allein die bildende Kunst ist für Lessing aufgrund der Ikonizität ihrer Zeichen und des damit verbundenen Simultaneitätseffekts das geeignete Medium, um Landschaft darzustellen. Während die Dichtung aus artikulierten Tönen bestehe, die in der Zeit aufeinanderfolgen, habe es die bildende Kunst mit Figuren und Formen zu tun, die gleichzeitig im Raum nebeneinander existieren.

tieren. Erstere erfordere Handlungen, letztere bilde Körper ab. Daraus folgt für Lessing, neben der Illegitimität jeder allegorisierenden Malerei, eine Absage an die beschreibende Dichtung, sofern diese sich nicht bloß verständlich machen, sondern lebhaftere Vorstellungen hervorrufen will. Wie kunstfertig und anschaulich auch immer ein malender Dichter, wie etwa Albrecht von Haller, Kräuter und Blumen wiederzugeben vermag, seine Gedichte müssen, so Lessing, zwangsläufig weit hinter dem zurückbleiben, was ein Maler mithilfe von Linien und Farben auf seine Leinwand bannt, das heißt, zu einem anschaulichen Ganzen integriert, in dem die einzelnen Bildelemente im selben Moment zusammenwirken. In der poetischen Malerei gerät dagegen »das Coexistierende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede [...] in Kollision«³ und unterläuft dadurch den Illusionscharakter der Darstellung, der für die angestrebte Affektwirkung, und das ist nichts anderes als die sinnliche Vergegenwärtigung von Natur als Landschaft, unabdingbar ist.

Nun lässt sich aber leicht einsehen, dass die Dichtung gerade aufgrund des in ihr waltenden Prinzips der sukzessiven Verknüpfung in der Lage ist, nicht nur zeitliche Vorgänge in der Natur zu beschreiben, sondern auch Landschaft als historische Leistung von Subjektivität zu thematisieren.⁴ In dem Maße wie diese Möglichkeit – vom Barock bis zur Romantik – wahrgenommen wird, gehen auch subjektive und reflexive Momente in die Naturbeschreibungen ein, die den *Ut-pictura-poesis*-Gedanken nach und nach ergänzen. In einem christlichen Kontext, der für die Literatur des Barock maßgeblich ist, können Naturprozesse, wie der Wechsel der Jahreszeiten, umstandslos als Zeichen der Vergänglichkeit alles Irdischen und damit als Mahnung gedeutet werden, sein Seelenheil nicht im Diesseits mit sinnlosem Streben zu vertandeln. In einem solchen religiösen Rahmen bewegt sich prinzipiell auch noch die physikotheologische Naturdichtung eines Barthold Heinrich Brockes, die als lyrischer Gottesbeweis verstanden werden will. Doch bedarf die ästhetische Würdigung wogender Kornfelder oder des Wechselspiels von Licht und Schatten in einem Tal für Brockes keiner jenseitigen Rechtfertigung mehr. Sie ist vielmehr Kennzeichen eines selbstgenügsamen, lebensimmanenten Vergnügens an den Vollkommenheiten der sich dem Betrachter in ihrem Wandel und in all ihren Formen anbietenden Natur. Die Funktion der Landschaftserfahrung als Ausdruck des Leidens an der Gesellschaft und ihrer Zerrissenheit wird erkennbar bei Rousseau, dessen Held Saint-Preux sich in die Bergwelt der Alpen begibt, um dort eine heilsame Anschauung des Ganzen der Natur zu erleben, wie sie ihm das gesellschaftliche Dasein vorenthält.⁵ Diese Anschauung beruht sowohl auf der Simultaneität der Erscheinungen – »elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu«⁶ alle Jahreszeiten

vereinigte sie im selben Augenblick, alle Landesarten an einem Ort«⁶– wie auch auf dem wirkungsvollen Kontrast, etwa zwischen bebauter und wilder Natur. Als sinnlicher Schein der »verlorenen Natur« die den Menschen nur so lange noch glücklich mit einschloss, wie er nicht zur Freiheit erwacht war, präsentiert sich in Schillers Elegie *Der Spaziergang* (1795) die Landschaft dem aus der Stadt aufs Land hinausgezogenen Wanderer.⁷ Damit bringt Schiller die geschichtliche Bedeutung der Landschaftserfahrung im Kontext der Moderne auf den Punkt, ohne schon die Natur selbst als eine »geschichtlich gewordene und sich wandelnde« aufzufassen.⁸ Ein solches Verständnis deutet sich dagegen bei Goethe an, dessen zugleich forschender und ästhetischer Zugang zu den Naturphänomenen allerdings impliziert, diese als Repräsentationen eines idealen Allgemeinen, das heißt einer in einem spinozistisch-pantheistischen Sinne normativ aufgeladenen, dynamischen Natur zu begreifen. Die Romantik setzt dies noch fort, indem sie, pointiert gesagt, die Natur als ein Subjekt auffasst, das in der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen spricht und dessen Stimme mit der inneren Stimme des menschlichen Subjekts korrespondiert. Daran schließen sich spekulative Vorstellungen an, nicht nur in Hinsicht auf Kunst und Literatur als authentische Medien dieser Korrespondenzerfahrung, sondern auch im Hinblick auf eine zukünftige Versöhnung zwischen Mensch und Natur. Mit dieser, hier nur schlaglichtartig beschriebenen Entwicklung geht nicht zwangsläufig schon die Intention einher, Landschaft in der Literatur unverstellt, als eine je individuelle abzubilden: »Für die ästhetische Konstituierung von Landschaft«, so Joachim Ritter mit Bezug auf Schiller, »bleibt [...] ihre jeweilige bestimmte Gestalt wie ihre geschichtliche Eigenart durchaus sekundär.«⁹

Für die postromantische Epoche gilt dann, dass der Verweisungsbezug des Landschaftserlebnisses im Hinblick auf ein übergreifendes Geschehen, sei es theologisch, sei es geschichtsphilosophisch gedacht, zunehmend problematisch erscheint. Die Zeitlichkeit der Natur, die traditionell zyklisch, als wiederkehrendes Werden und Vergehen, später als fortschreitende Annäherung an ein in die Zukunft verlagertes Versöhnungsideal gedacht wurde, wird nunmehr derart radikalisiert, dass jetzt auch die Vorstellung eines einheitlich geschlossenen Ganzen der Natur in Frage steht. Deutlicher Ausdruck hierfür ist die Evolutionstheorie, die es nahelegt, die Geschichte des Lebens als einen Vorgang aufzufassen, in den auch ungerichtete Prozesse und zufällig gestreute Mutationen eingehen, mithin Kontingenz, von der auch der Mensch als Produkt der Evolution betroffen ist. Die Literatur kann auf diese Situation verschieden reagieren. Sie kann Landschaft, wie in den Erzählungen Adalbert Stifters, allegorisierend als Ausdruck einer dem Menschen nicht mehr sympathetisch zugewandten, sondern bedrohlichen Natur darstellen, gegen die nur die menschliche Solidarität hilft.¹⁰ Sie kann das

Landschaftserlebnis desillusioniert aus jeglichem poetischen Verweisungszusammenhang herauslösen, kann das literarische Bild der Landschaft destruieren, zerstückeln, ihre Repräsentierbarkeit selbstreflexiv hinterfragen, angesichts einer stumm gewordenen Natur selbst verstummen. Oder sie kann, indem sie die ursprünglich gemeinte Qualität von Landschaft in ihr Gegenteil verkehrt, diese allein noch als Vergegenwärtigung der fremden, sich per se entziehenden Natur begreifen, die das Subjekt isoliert und, in den Worten Rilkes, stärker auf sich selbst zurückwirft, als die Nähe einer Leiche es vermöchte: »Die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen.«¹¹

Einen anderen Weg geht nun das Nature Writing, dessen historische Anfänge in der amerikanischen und englischen Literatur im Zeitalter der Industriellen Revolution bzw. im Kontext der Romantik zu finden sind. Nature Writing ist die spezifische Form der modernen Literatur, die es sich, unter den verschärften Bedingungen einer größer gewordenen Kluft zwischen der technisch-wissenschaftlichen Objektivierung und der ökonomischen Ausbeutung der Natur einerseits und ihrer sinnlich subjektiv erfahrenen Präsenz andererseits, zur Aufgabe macht, Landschaft weiterhin als einen eigenen Resonanzraum für Subjektivität zu erschließen, mit literarischen Mitteln zu vergegenwärtigen und dadurch auch zu bewahren. Dies setzt gegenüber früheren Landschaftsdarstellungen Umdispositionen voraus: Nature-Writing-Texte zielen, primär, nicht darauf, die, wie immer auch gedachte Einheit der Natur spekulativ zu veranschlagen oder unter Beweis zu stellen, noch können sie die Ganzheit des Subjekts, das sich als solches in der Natur fühlend und empfindend bestätigt fühlt, voraussetzen. Sie binden stattdessen die Landschaftsbeschreibung an den ihr vorausgehenden authentischen Wahrnehmungsakt eines Subjekts, das sich den Naturphänomenen offen und unvoreingenommen aussetzt. Auf diese Weise rückt zum einen die individuelle und damit auch die historisch gewachsene, nicht zuletzt die kulturell geformte Landschaft in den Fokus der Beschreibung, die bis dahin vernachlässigt wurde. In einem allgemeinen Zusammenhang hat bereits Alexander von Humboldt darauf hingewiesen, dass es dieser »individuelle Charakter der Landschaft« sei,¹² auf den sich die ästhetische Naturerfahrung richte, wobei er im übrigen metaphorisch von »Naturgemälden«¹³ sprach und die Simultaneität der in ihnen wirkenden Phänomene hervorhob: »Denn der großartige Charakter einer Gegend ist vorzüglich dadurch bestimmt, daß die eindruckreichsten Naturerscheinungen gleichzeitig vor die Seele treten, daß eine Fülle von Ideen und Gefühlen gleichzeitig erregt werde.«¹⁴ Zum anderen hängt beim Nature Writing alles von den leibhaftigen, und das heißt hier in der

doppelten Bedeutung des Wortes, nicht allein sinnlich-körperlichen, sondern auch realen Erfahrungen des wahrnehmenden Subjekts ab, das im Idealfall mit allen Sinnesorganen Eindrücke sammelt, bevor es diese im Text möglichst anschaulich wiedergibt. Nicht die kontemplative Haltung, der Blick aus der Ferne auf Natur als bloße Kulisse, sondern die aktive, auch wiederholte Erkundung eines Naturraumes, so sehr er durch menschliches Eingreifen geprägt sein mag, geht dem Schreiben voraus. Solchermaßen bildet das Nature Writing, selbst wenn in neueren Werken des Genres längst auch der städtische Raum zum Thema gemacht wird, das Gegenstück zur modernen Großstadtliteratur. Beide, literarische Naturbeschreibungen und fiktionale Großstadtliteratur, sind herausragende Felder einer »Textualität der sinnlichen Wahrnehmung«, die den Akten des Sehens, Hörens, Schmeckens, Riechens und Tastens entspringt.¹⁵ Während in den Romanen eines Zola, Rilke oder Döblin die dezentrierenden, auch hässlichen Effekte einer technisierten, beschleunigten und anonymisierten Lebenswirklichkeit beschrieben werden, lenken die Texte des Nature Writings ihre Aufmerksamkeit auf Pflanzen, Tiere, Wetterphänomene, auf die, teils überaus flüchtigen Erscheinungsformen der nichtmenschlichen Umwelt, ohne dabei den Einfluss des Menschen auf diese Umwelt auszublenden.

So beruht einer der Gründungstexte des Genres, Henry David Thoreaus *Walden: or, life in the woods* (1854), darauf, dass der Autor eine selbst gebaute Hütte an einem See, jedoch unweit der Stadt, bezieht, um dort, in einer mittleren Zone zwischen Natur und Gesellschaft, für einen begrenzten Zeitraum ein einfaches, von den Rhythmen der Natur bestimmtes Leben zu führen. *Walden* ist sicher weit mehr als eine naturmimetische Schilderung – Rechenschaftsbericht, zivilisationskritische Streitschrift, ein modernes Erbauungsbuch, ein frühes Zeugnis des erwachenden Umweltbewusstseins –, jedenfalls veranschaulicht der Text bereits die entscheidenden Voraussetzungen und Charakteristika des Nature Writings: Offenheit für die expressive und transitorische Qualität der Naturphänomene, exakte Beobachtung, auch Selbstbeobachtung, sowie eine ebenso präzise und ausgefeilte wie wortmächtige und anspielungsreiche Sprache. Es sind Eigenschaften, die in Thoreaus Essays und Notizbüchern nicht minder deutlich oder noch deutlicher hervortreten und die, wie Ludwig Fischer in seiner kenntnisreichen Studie über das Nature Writing betont, trotz der Nähe des Autors zum amerikanischen Transzendentalismus seine Distanzierung von hochgespannten, spekulativen Erwartungen der Romantiker ausdrücken wie im übrigen auch von einer verklärenden Auffassung, Dichtung sei dunkle, mystifizierende Rede.¹⁶ Als genuines literarisches Verfahren vollzieht das Nature Writing im besten Falle eine Suchbewegung, bei der das schreibende Subjekt der Landschaft nichts vorgibt, sondern sich experimentell den prinzipiell unab-

schließbaren Eindrücken voraussetzungslos zuwendet und dabei zugleich sich selbst als »Ermöglichungsgrund der Landschaftserfahrung und ihrer Vercontextung« entwirft.¹⁷ Ein solches Vorgehen kann auch schon, inmitten der Romantik, an naturbeschreibenden Aufzeichnungen William und Dorothy Wordsworths und an entsprechenden Passagen in den *Notebooks* von Coleridge beobachtet werden.¹⁸

Fragt man, ob das Nature Writing ein eigenständiges literarisches Genre bildet, so lässt sich darauf in zweifacher Hinsicht antworten. Innerliterarisch besteht eine gewisse Affinität zu den biographischen und intimen Formen der Literatur, zur Gattung des Tagebuchs, zur Notiz, zur Memoirenliteratur und vor allem zum Essay mit seinem methodisch unsystematischen Changieren zwischen Reflexion und Beschreibung, zwischen sachlichen und subjektiven Perspektiven, deren Einheit durch die empirisch verifizierbare Person des Autors verbürgt ist. Aufgrund dieser Nähe und vielfacher Überschneidungen mit anderen Textsorten ist dem Nature Writing gelegentlich die Eigenständigkeit abgesprochen worden. Andererseits hat sich, vor allem in der amerikanischen und englischen Literatur in unterschiedlichen Spielarten, die der Andersartigkeit der jeweiligen Landschaftsräume geschuldet sind, eine reichhaltige Tradition des Nature Writings entwickelt, die mit bestimmten wiederkehrenden, rezeptions- und produktionssteuernden Erwartungen verbunden ist. Dies erlaubt es durchaus, von einem Genre im Sinne eines zwar wandelbaren, aber doch relativ stabilen Modells zu sprechen. Begreift man das Nature Writing, wie hier vorgeschlagen, im Sinne Ritters als die moderne Form der literarischen Vergegenwärtigung von Natur als Landschaft, so lässt sich diesem Modell auch die ihm entsprechende Funktion zuweisen.

Eine andere Frage ist die, in welchem Verhältnis das Nature Writing zu anderen, außerliterarischen Diskursformen steht. Es lässt sich immer wieder beobachten, dass Nature-Writing-Texte, vorzugsweise ältere, das Naturerlebnis mit religiösen Gefühlen verschränken, beispielsweise wenn Thoreau in dem berühmten Frühlingsskapitel von *Walden* das Geschiebe auftauender Lehm- und Sandschichten an einem Bahndurchstich als einen grotesken und zugleich fesselnden Vorgang beschreibt, der ihm den Eindruck vermittelt, »as if in a peculiar sense I stood in the laboratory of the Artist who made the world and me.«¹⁹ Ähnliches gilt auch noch für Annie Dillards *Pilgrim at Tinker Creek* (1974), einem Klassiker des modernen Nature Writings, der die Natur als möglichen Ort spiritueller Erlebnisse feiert. Aber nicht solche transzendenten Bezüge sind konstitutiv für das Genre, sondern die Referenz auf den unmittelbaren, mithin ungebahnten Wahrnehmungsakt, der dem Schreiben vorausgeht.

Was das Verhältnis zu den modernen Naturwissenschaften betrifft, so könnte man auf die Annahme verfallen, Nature Writing sei als Vorstufe wissenschaft-

licher Naturerkenntnis zu verstehen. Eine solche Auffassung könnte sich auf Alexander von Humboldt stützen, der die ästhetische Erfahrung der Landschaft als »Anregungsmittel zum Naturstudium« bezeichnet hat.²⁰ Die Texte des Genres zeichnen sich in der Regel durch genaue, auch wissenschaftlich fundierte Sachkenntnis aus. Und es ist geradezu ein Gebot für jeden Autor auf dem Gebiet des Nature Writings, dass seine Naturbeschreibungen nicht im Widerspruch zum Erkenntnisstand der Naturwissenschaften stehen dürfen. Die mythische Wiederverzauberung der Natur kann nicht sein Ziel sein. Auch sind die Texte des Nature Writings aufgrund ihres nichtfiktionalen Charakters nicht soweit selbstbezüglich, dass in ihnen die poetische Funktion überwiegt. Ihr Sachbezug, ihre Referenz auf einen realen Wirklichkeitsausschnitt, impliziert jedoch nicht, dass sie in der Anbahnung forschender Neugierde aufgehen, geschweige denn durch wissenschaftliche Darstellungen ersetzt werden könnten, deren Sprache sich an der Mathematik als reiner Strukturwissenschaft orientiert und daher die Perspektive der ersten Person, erzählerische Elemente sowie Metaphern weitestgehend zu vermeiden sucht. Dies bedeutet im Übrigen auch, dass populäre Sachbücher, die Forschungsergebnisse allgemeinverständlich aufbereiten, nicht schon zum Genre gehören, solange ihnen die fundierende authentische Erfahrung des Schreibenden und die literarische Qualität fehlen. Allenfalls darin besteht eine Gemeinsamkeit zwischen der wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur und ihrer literarischen Vergegenwärtigung im Nature Writing, dass sie in beiden Fällen letztlich unverfügbar bleibt. »Ins Innre der Natur [...] Dringt kein erschaffner Geist.«²¹ Doch während sich in den Naturwissenschaften ein auswechselbares theoretisches Subjekt an der Widerständigkeit seines Untersuchungsobjekts dadurch abarbeitet, dass es vor einem offenen Forschungshorizont unter methodischer Ausschaltung aller nichtkognitiven Momente prinzipiell falsifizierbare Erkenntnisse ansammelt, die den Blick auf das Ganze versperren, sucht das Nature Writing diesen Blick ästhetisch noch offen zu halten, indem es sich als Resultat einer lebendigen Wechselbeziehung zwischen einem sinnlich erfahrenden Subjekt und den vielfältigen Erscheinungsformen der Natur präsentiert.

II.

Judith Schalansky berichtet in ihrem Text *Hafen von Greifswald* von drei Spaziergängen, die sie während des Frühjahrs im zeitlichen Abstand von jeweils drei Wochen, beginnend an einem Ostersonntag, unternommen hat. Die Streifzüge führen entlang des Flüsschens Ryck, von seinem quellnahen Oberlauf bis zur Mündung im Greifswalder Hafen. Spaziergangs- und Frühlingmotiv erlauben

es, einmal von der Subjekt-, einmal von der Objektseite her gesehen, Bewegung und Zustandsveränderungen darzustellen. Das Subjekt öffnet sich, während es die Landschaft mit empfänglichen Sinnen durchquert, einer Vielzahl von Perspektiven und Wahrnehmungen, wobei auch das Kleine und Marginale, zum Beispiel ein schwarzbrauner Lehmklumpen oder Käferspuren an einem Baumstumpf, in den Blick geraten. Die Natur zeigt sich der Jahreszeit entsprechend als eine aufbrechende, sich aus der Starre lösende Kraft.

Der durchschrittene Raum ist Kulturlandschaft, die mit zunehmender Nähe zur Stadt allmählich in diese »zerfasert« (HG, 180).²² Der Weg führt die Autorin durch ein schon »besetztles« (HG, 178) Terrain, das seit Jahrhunderten von Menschen gestaltet wurde: landwirtschaftlich genutztes, kanalisiertes Marschland mit Rand- und Zwischenbereichen, in denen sich die eingehegte Natur ein Stück weit unkontrolliert einnisten konnte und sich selbst überlassen bleibt. Die ästhetischen Effekte, die sich hier einstellen, sind nur zum Teil der nichtmenschlichen Natur allein zuzurechnen, teils sind sie auch das Ergebnis direkten Eingreifens durch den Menschen. In der wasserstoffblonden Verfärbung der Blattränder beispielsweise macht sich das Gift der Pflanzenschutzmittel bemerkbar (vgl. HG, 175). Natürlich kann ein Autor bewusst in die weitgehend unberührte und ungestaltete Natur hinausziehen, um dort Erfahrungen zu sammeln, die er dann weitergibt. Aber häufig sind es solche Übergangszonen zwischen Wildnis und Zivilisation, die den Kontext des Nature Writings ausmachen. Dies gilt schon für Thoreau und besonders für die englische, bis auf Gilbert Whites *Natural History and Antiquities of Selborne* (1789) zurückgehende Traditionslinie, deren Schriften sich häufig regional eng begrenzte und kulturell geprägte Räume zum Gegenstand wählen. Nicht selten ist der Autor mit Geschichte und Topographie des Ortes, den er beschreibt, aus biographischen Gründen besonders vertraut. Auch Schalansky beschreibt die Landschaft, in der sie aufgewachsen ist. An zwei Stellen ihres Textes finden sich knappe autobiographische Reminiszenzen (vgl. HG 175, 188). Der letzte Absatz enthält zudem einen kulturgeschichtlichen Hinweis zur Gründungsgeschichte Greifswalds. Als teilnehmende Beobachterin öffnet die Autorin dem Leser den Zugang zu einem Landschaftsraum, dem sie selbst längst entwachsen ist und über dessen Einwohner sie schreibt: »Die Menschen hier sind ernst und gleichgültig – wie in einen namenlosen Kummer vergraben – und kommen wie diese Landschaft gut ohne Worte aus« (HG, 174). Während die Bewohner in Schillers Gefildelandschaft aus Sicht des ihr entfremdeten Spaziergängers glücklich in nachbarschaftlicher Beziehung mit der »umruhenden« Natur zusammenleben, teilen sie bei Schalansky mit der Landschaft ihre Verslossenheit. Der Text arbeitet dem durch aktive Erkundung und mit Mitteln der sprachlichen Vergegenwärtigung entgegen.

Nature Writing vereinigt beschreibende und narrative Elemente. Erstere zielen auf größtmögliche Präsenz des Dargestellten, letztere werden sukzessiv entfaltet und binden die Darstellung an die wechselnden Perspektiven des Autors, der im Sinne einer faktualen Erzählung mit dem Erzähler identisch ist. Dessen Funktion als narrative Instanz besteht darin, Einzelaspekte der Umgebung durch Fokalisierung in den Blick zu rücken und nah heranzuholen sowie die chronologische Abfolge der Eindrücke zu steuern und zu segmentieren. Hierfür stehen bei Schalansky Satzeinleitungen wie »als ich aus dem Wald trete« (HG, 177), »als ich wieder unter freiem Himmel bin« (HG, 183), »als ich endlich das Ufer erreiche« (ebd.). Grundsätzlich lebt der naturbeschreibende Text von dem Versprechen, dass die Beschreibungen auf tatsächlichen Wahrnehmungen seines Verfassers beruhen. Andererseits ist dieser Text immer, auch dann, wenn er gänzlich aus Notizen besteht, die noch vor Ort während des Erkundungsgangs in der Natur gemacht werden, Resultat einer nachträglichen Vermittlungsleistung. Folglich bedarf es einiger Kunstgriffe, damit sich die versprochene Authentizität in der Darstellungsweise manifestiert. Schon der Verzicht auf eine fiktive Figur, die dem schreibenden Ich wie im Roman Deckung bieten könnte, signalisiert die Ungeschütztheit und Offenheit des Schreibens.²³ In Schalanskys Prosastück erzeugt zudem die Wahl des Tempus die Vorstellung von Unmittelbarkeit. Die Autorin berichtet im Präsens scheinbar ad hoc nach Art eines Sportreporters oder einer Mauerchau auf der Bühne, was sie während ihrer Wanderungen wahrnimmt. Dabei folgt ihr Text in seinem Aufbau keiner übergeordneten logischen Regel, die einen instrumentellen, zwingenden Zugriff auf die Natur anzeigen würde. Im Nature Writing soll nicht sachlich erschöpfend über einen Gegenstand informiert werden; es sollen vielmehr, ganz im Sinne der schildernden Darstellungsart, Eindrücke, auch flüchtige Wahrnehmungen, wiedergegeben werden, deren Abhängigkeit von ihrer Entstehungssituation noch erkennbar bleibt und die deshalb als Ausdruck seines Reagierens, eines Beeindrucktseins von den objektiven Sachverhalten der Realität« verstanden werden können.²⁴ Erst dadurch entsteht der gesuchte Effekt einer reziproken Beziehung zwischen den sich wandelnden Erscheinungen der lebendigen Natur und dem sich mit seinen Sinnen spontan auf sie einstellenden Subjekt. Im Falle Schalanskys ist das Sehen in all seinen Facetten – hell, dunkel, präzise, diffus, farblich – der dominierende Wahrnehmungsakt, gefolgt vom Hören (zum Beispiel der Vogelstimmen) und Riechen (des Geruchs von Gülle) und in geringerem Umfang auch dem Tasten (als Befühlen von knöchigen Fundstücken) sowie dem Schmecken (der salzig schmeckenden Luft).

Schon in der antiken Literatur finden sich anschauliche Naturdarstellungen. Man denke an die Beschreibung der Gegend um die Grotte der Nymphe Kalypso

in der *Odyssee* oder an die für spätere Autoren mustergültig gewordenen Darstellungen lieblicher Orte bei Vergil. Zum klassischen *locus amoenus* gehören eine Quelle, ein Wald mit verschiedenartigen Bäumen, eine Blumenwiese und anderes mehr. Es sind dies topische, vorgeprägte Elemente, die mit Naturbeobachtung und einer realen Landschaft nichts zu tun haben, sondern als Bestandteile einer idealen Kulisse für übergeordnete Konzepte fungieren, wie etwa das Motiv des ewigen Frühlings in einem seligen Leben nach dem Tod.²⁵ Demgegenüber ist Nature Writing dem Ziel verpflichtet, atopisch, gegen das Klischee zu schreiben, um die Individualität einer Landschaft, so wie sie das schreibende Subjekt tatsächlich erlebt hat, mit sprachlichen und ästhetischen Mitteln, herauszustellen. Im Hinblick auf dieses Ziel kommen im Wesentlichen drei Schreiboperationen zum Zuge: Benennen, Visualisieren und Verlebendigen.

Benennen bringt Ordnung in die auf den Beobachter einströmenden Reize und dient zugleich der Individualisierung und genauen Bestimmung eines Objekts oder Vorgangs. So zieht Schalansky bei der Wahl der Substantive zumeist das Konkrete dem Allgemeinen vor, nennt beispielsweise nicht die Art, sondern die Unterart, »Stockenten« statt »Enten«, »Rauchschwalben« statt »Schwalben« (HG, 178, 188). Bemerkenswert sind die zahlreichen fachsprachlichen Ausdrücke. Die Begriffe stammen unter anderem aus der Botanik (»Flecktarn« IHG, 175), »Hahnenfuß« lebd.I, »Wuchsdecke« IHG, 176), der Ornithologie (»Schäckern« IHG, 177), »Latschen« IHG, 179), »Sprosser« IHG, 186), der Jagd (»Spiegel« IHG, 175), »Sprung« lebd.I), der Geologie (»Eiszeitloch« lebd.I, »Zungenbecken« lebd.I, »Geschiebe« IHG, 176), »Soll« IHG, 175 f.) und der Landwirtschaft (»Hutung« IHG, 174), »Krume« IHG, 175). Der Gebrauch solcher gruppensprachlicher, teils auch schon veralteter Termini ist nicht untypisch für Texte des Nature Writings. Er entbindet ein in der Sprache gespeichertes, teils schon verschüttetes, teils im Schwinden begriffenes Wissen von der Natur wie auch lebensweltliche Erfahrungen aus dem Umgang mit ihr.

Im Dienste der Visualisierung stehen konnotative und bildliche Stilelemente und die, bei Schalansky zahlreich eingesetzten präzisierenden Adjektive, allen voran Farbwörter, wobei insbesondere adjektivische Vergleichsbildungen in Form von Komposita ins Auge springen. Mit ihnen lassen sich kleinste Nuancierungen und Interferenzen ausdrücken. Die gesamte Farbpalette ist vertreten, von »alabasterweißll« (HG, 176) bis »algenschwarzll« (HG, 175). Farbwörter stimulieren die visuelle Vorstellungskraft und sind besonders geeignet, Stimmungen zu evokieren, die, wie schon Georg Simmel betont hat, das einheitsstiftende Element der ästhetischen Landschaftserfahrung sind, in dem sich die Wechselwirkung zwischen Betrachter und Naturgegenständen manifestiert.²⁶

Für den dynamischen Gesamteindruck des Textes sind primär die Verben ver-

antwortlich, da sie Veränderung (Vorgangsverben) und Aktivität (Tätigkeitsverben) anzeigen. Dies gilt vor allem natürlich für Verben mit starkem Bewegungsgehalt («kreisen» [HG, 175], »schnellen« [vgl. HG, 183]) und Wortverbindungen mit Richtungsadverbien («hinuntergaloppieren» [vgl. HG, 175], »über etwas hinwegsegeln« [vgl. HG, 177, 183]). Durch Verben lassen sich auch unbelebte Gegenstände sprachlich verlebendigen. Reste von Märzschnee »leuchten« (HG, 174), ein alter Trog »rostet« (ebd.), ein Lehmweg »begleitet« (HG, 177) den Graben, ein Feldweg »folgt« (HG, 180) dem Lauf des Grabens. Hier ist der Übergang ins Metaphorische gleitend. Was eigentlich nur ein physikalischer oder biologischer Vorgang ist, wird animistisch beseelt und zugleich dramatisiert: »Schmatzend wehrt sich die durchtränkte Erde« (HG, 182). »Eine junge Kastanie entblößt ihre [...] Blätter« (HG, 180). »Taubnesseln strecken sich mit stolzen Stielen empor« (ebd.). Es ist von »breitschultrige[n] Eichen« (HG, 174), »zudringliche[m] Ostwind« (HG, 176), »muskulöse[n] Wolken« (HG, 178), von »sich sträubende[n] Blütenbürsten« (HG, 186) und »fuchtelnde[n] [...] Stängeln« (HG, 185) die Rede. Solche anthropomorphen Bilder präsentieren die Natur als quasimenschlichen Akteur mit eigenen Absichten und Willensakten. Sie imitieren eine kindlich-naive, gleichsam noch vor-mythische Sicht auf die Natur.

Die Sprache im Nature Writing dient ganz der Veranschaulichung lebendiger Vorgänge. Mit ihr verbinden sich keine antimimetischen, sprachskeptischen oder provokativen Absichten, die die Darstellbarkeit der Phänomene in Frage stellen; sie zielt auf Verständlichkeit im Sinne einer möglichst reibungslosen Vermittlung von Eindrücken. So sind auch Schalanskys Vergleiche niemals weit hergeholt oder dunkel. Kaum einmal platziert sie ein Adjektiv gegen die Erwartung, wie in dem Syntagma »kurzatmige[m] Flügelschlägel« (HG, 175). Wo sie, wie in dem Oxymoron »schwelende Kühle« (HG, 179), ein attributiv gebrauchtes Partizip mit einem Substantiv zu einer paradoxen, höchst sinnfälligen Einheit verbindet, sticht das besonders hervor. Gezielte Stilbrüche oder Ironiesignale, die eine Diskrepanz zwischen Ausdruck und Intention anzeigen, finden sich indes nicht. Ironie als urbaner, selbstreflexiver Tropus ist offenbar kein bevorzugtes Stilmittel des Nature Writings.

Nach Ludwig Fischer vergegenwärtigt das Nature Writing »nie [...] die Natur als solche, sondern immer den Menschen in seiner Mitwelt, die wir Natur nennen«.²⁷ Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, aber die These sollte doch im Hinblick darauf ergänzt werden, wie genau im Nature Writing als einem Genre der ästhetischen Landschaftsdarstellung, Naturpräsenz indirekt kommuniziert wird. In ihrem Prosastück schüttet Schalansky ein Füllhorn isolierter Einzelbeobachtungen aus, die sie, eingebettet in ein schwaches narratives Gerüst, diskursiv verknüpft. Ein Hauptkennzeichen des Textes sind listenförmige Aufzählungen:

»das mechanische Schäckern der Elster, das nimmermüde Lied der Buchfinken, das Scharren der Amseln und der schwermütige Singsang der Rotkehlchen« (HG, 177). Die Auflistung bleibt in der Regel additiv, sie enthält keine Klimax und mündet auch nicht in eine abschließend zusammenfassende Pointe, was den Eindruck des spontanen, situationsgebundenen Schreibens unterstreicht. Satzübergreifend führt das Verfahren zu Ketten von parallel geschalteten, syntaktisch gleichwertigen Hauptsätzen: »Gardinen verhängen die Fenster, Autos stehen in den Einfahrten, Hühner beschreiten eilig die Umzäunung ihres Verschlags. Nachlässigkeit umweht den Ort« (HG, 179). Die Vorgehensweise reiht Beobachtung an Beobachtung, bleibt aber bezogen auf das umgebende Ganze der Natur notgedrungen ausschnitthaft oder synekdochisch im Sinne eines Pars pro Toto.

In Bezug auf dieses Ganze übernehmen nun die repetitiven Elemente des Textes, flankiert von seinen anthropomorphisierenden und klanglichen Eigenschaften, eine entscheidende, intensivierende Funktion. Als Anschauungsbeispiel für das wirkungsvolle Zusammenspiel der verschiedenen Stilelemente mag der folgende, längere Textausschnitt dienen:

Links verschanzt sich auf einer kaum wahrnehmbaren Anhöhe ein Wäldchen hinter von der Witterung gehärteten Kiefern und einem Wall bemooster Findlinge. Davor spricht eine Kolonie von braunen, Spitzmorcheln gleichenden Sporenähren mit bekrönten Stängeln. Es ist junger Schachtelhalm, Überbleibsel längst vergangener Erdzeiten, Feind aller Bauern. Und mitten auf dem Weg gedeiht winziges Hungerkraut in blassvioletter Pracht. In ferner, nun klarer Höhe kreisen Milane, steigen und fallen, drehen und taumeln wagemutig im Spähflug. Aschblondes Licht färbt die Landschaft. Die Erde scheint in langen, sachten Zügen zu atmen. Unter der spiegelnden Oberfläche des Wassers wiegt sich das vielarmige Laichkraut in der lautlosen Strömung. Auf einmal schwingt sich ein Reiher mit schiefergrauen Fächern aus dem Nass in die Höhe. Das Wasser perlt von seinen Flügeln, und in einem weiten Bogen steigt er schwerfällig auf und zieht mit eingezogenem, flachem Kopf seewärts. Dann ist es wieder sonntagsstill. Der Pfad ahmt die Windungen des Grabens nach, der mit gemächlicher Strömung seinem unsichtbaren Gefälle zutreibt. Schließlich staut sich das Wasser im Einlaufbecken eines Schöpfwerks. Unbewegt ruht die grünlich dräuende Brühe unter einem Firmis aus halb verrottetem Schilf und Wasserlinsen vor den heruntergelassenen, hölzernen Schleusen. Ein Verbotsschild warnt vor dem Baden und dem Betreten der Anlage. Ein schmaler Eisensteg führt zum anderen Ufer des nun flussähnlich breiten, klaren Grabens, wo sich hinter offener Flur und lindgrün getupften Böschungen weitere Wälder erstrecken. (HG, 180f)

Schon die bloße Merkmalshäufung an sich ist aus rhetorischer Sicht ein wesentliches Kennzeichen der beschreibenden Rede, das der Beglaubigung von Behauptungen dient. Wer viele Details benennt, hat vermutlich tatsächlich

gesehen, wovon er spricht. Hinzu kommt die syntaktische Angleichung der Sätze, ihre Verdichtung durch Alliterationen und Lautmalerei, ihre Durchstrukturierung zu haikuartigen Fügungen mit wohlkalkulierten Hebungen, Senkungen und Pausen, wodurch ein spürbar getragener Rhythmus entsteht, der ein Ein- und Ausatmen suggeriert, so als übertrügen sich die Schwingungen der Natur gleichsam von selbst auf den Schreibakt. Dies erzeugt, zusammenwirkend, einen ästhetischen Effekt, der, wenn er sich einstellt, über die mimetisch-referentielle Funktion der Sätze noch hinausgeht: Hinter dem sukzessiven Auflisten von Einzelbeobachtungen macht sich eine quasibildliche Simultaneität bemerkbar, die auf etwas zu verweisen scheint, das im anhaltenden Rhythmus kontinuierlich und gleichzeitig hinter den mannigfaltigen Phänomenen wirkt: die Natur als Kollektivsingular, als gestaltbildende Kraft oder *natura naturans*.

III.

Bevor ich im Folgenden das Verhältnis von Schalanskys Schreibübung im Nature Writing zur romantischen Landschaftsästhetik erörtere, möchte ich vorab kurz das engere Umfeld ihres Textes, den Prosaband *Verzeichnis einiger Verluste*, charakterisieren. In ihrem Buch widmet sich die Autorin einer Reihe untergegangener, höchst unterschiedlicher Phänomene und Entitäten: von der ausgestorbenen Tierart über zerstörte Gebäude bis hin zu vernichteten oder verschollenen Texten und Kunstwerken. Der jeweilige Verlust fungiert als Anstoßgeber der Einbildungskraft, die bei etwas Abwesendem ansetzt, um schöpferisch produktiv zu werden – gemäß Schalanskys These, dass die Totenklage »Quelle jeder Kultur« sei.²⁸ Dabei kann sich die Ausführung eines Themas, ob als Erzählung oder Essay, mitunter sehr weit von ihrem Startpunkt entfernen. Diese Vorgehensweise erlaubt es Schalansky nicht nur, heterogene Stile und Schreibweisen auszuprobieren, sondern auch, ihre Grundthemen zwanglos in verschiedenen Ansätzen zu variieren. Es sind dies vor allem drei Themen: Erstens das titelgebende Motiv des Verlusts, der Vergänglichkeit, der Unausweichlichkeit von Verfall und Zerstörung, in dem sich ein neobarockes Lebensgefühl artikuliert. Zweitens, daraus folgend, die Frage des Speichers und des Archivs, nicht zuletzt auch der Literatur als Medium einer vorübergehenden, selektiven und ordnenden Aufhebung der dem Untergang geweihten Dinge und Errungenschaften. Schließlich drittens das Thema der Sexualität, der Zeugung und Schwangerschaft, allgemeiner gesagt, der Natur als einer unerschöpflichen, dynamischen, lebensspendenden und vernichtenden Kraft.

In dem Kapitel *Hafen von Greifswald*, das ich dem dritten Themenbereich zuordnen möchte, kommt einem Gemälde von Caspar David Friedrich die Rolle

des Ausgangs- und Bezugspunktes zu. Die Kapitelüberschrift verweist sowohl auf ein 1931 bei einem Brand in München vollständig zerstörtes Bild von Friedrich als auch auf den tatsächlichen Hafen der Stadt an der Ostsee, aus der der Maler, aber auch Judith Schalansky stammen. Dieser doppelte Bezug, auf ein Werk der bildenden Kunst und einen realen Ort, legt es nahe, das im Text beispielhaft demonstrierte Verfahren des Nature Writings zur Darstellung von Landschaft in den Bildern Friedrichs ins Verhältnis zu setzen. Um diese Relationierung vorzunehmen, sollte man sich zunächst die Stellung Friedrichs in der Geschichte der Landschaftsmalerei vergegenwärtigen.

Im Werk Friedrichs laufen die beiden oben beschriebenen Haupttendenzen der Landschaftsästhetik zusammen: die ausschnittshafte, bildlich-simultane Vergegenwärtigung der ganzen Natur sowie die Andeutung ihrer Prozesshaftigkeit durch Allegorisierung, also mit Hilfe quasiliterarischer Mittel, denen sich Friedrich als ›dichtender Maler‹ bedient. Das Ergebnis sind ambivalente, hochreflexive Werke, in denen noch einmal auf die Totalität der Natur Bezug genommen wird, diese aber auch schon in ihrer Verslossenheit und Widerständigkeit als eine sich dem Menschen entziehende erscheint. Dass der Genese von Friedrichs Bildern intensive Naturstudien vorausgingen, dass der Künstler großen Wert auf die genaue Beobachtung und penible Wiedergabe der topographischen Gegebenheiten und konkreten Details einer Naturszenerie legte, ist häufig konstatiert worden. Aber so wenig bei Friedrich die Landschaft noch als Kulisse für die Darstellung mythischer oder heroischer Ereignisse dient, so wenig markiert sein Werk eine Vorstufe naturalistischer Bildkunst, die in ihrer Darstellungsfunktion mit der Fotografie konkurriert. Der Neuanfang in der Geschichte der Landschaftsmalerei, zum Beispiel gegenüber den klassischen Werken eines Claude Lorrain oder Nicolas Poussin, besteht darin, dass Friedrich die Natur gleichsam von innen heraus schafft. Deutlichster Ausdruck dieser grundlegenden Subjektivierung ist die starke Konstruiertheit seiner Bilder bis hin zur Geometrisierung des Bildraums. Obwohl sich manche Schauplätze örtlich zuordnen lassen – die Kreidefelsen auf Rügen, der Hafen von Greifswald, die sächsische Schweiz, die böhmische Bergwelt – sind Friedrichs Landschaften nicht zureichend als unmittelbarer Reflex von Wahrgenommenem oder als Repräsentation eines realen Ortes zu verstehen. In seinen Naturkompositionen verdichtet er Versatzstücke verschiedener Herkunft – die durch exakte Beobachtung gewonnenen Segmente der äußeren Natur, aber auch vorstrukturiertes Material, wie Tore, Mauern oder markante, bereits technisch überformte Naturelemente – zu einer neuen Einheit, oder er reinszeniert sie durch Kontextverschiebung, wenn er zum Beispiel die Klosterruine Eldena ins Riesengebirge versetzt und dadurch mit Bedeutung auflädt. In den berühmten Rückenfiguren sieht sich der

Betrachter selbst als Beobachter einer unendlichen und unzugänglichen Natur dargestellt. Der Blick ist vielfach panoramatisch, der Standpunkt erhöht oder an einer Übergangszone angesiedelt, zum Beispiel zwischen Land und Meer. Dadurch rückt die Natur auf Distanz. Sie erscheint dem Betrachter, wie seinem ins Bild integrierten Stellvertreter, als disparater, ebenso offener wie unüberschaubarer Raum.²⁹ Der Effekt ist zweideutig: Das Subjekt erfährt sich in der Freiheit seiner Wahrnehmung der Natur gegenüber, aber diese lässt sich nicht mehr zu einem Ganzen schließen. Sie zeigt sich vielmehr in ihrer Fremdheit und Leere. Sie schließt den Betrachter aus. Die religiöse Grundstimmung sowie die fast allgegenwärtigen sakralisierenden und allegorisierenden Elemente in Friedrichs Werken nehmen diese Wirkung keineswegs zurück, sondern lassen sie nur umso deutlicher hervortreten. Unverkennbar verweisen die Kirchtürme und Kreuze in seinen Bildern auf die christliche Tradition und das mit ihr verbundene Heilsversprechen. Aber die Selbstverständlichkeit der religiösen Botschaft ist nicht mehr vorhanden.³⁰ So hat man die Betrachterfiguren, wie den Mönch am Meer in dem gleichnamigen Bild, als profanierte Kleriker identifiziert oder als Randfiguren verstanden, die nach »Teilnahme zu suchen scheinen«,³¹ sich dieser aber nicht mehr gewiss sein können, wenn sie die Natur, ob als offenes Meer, bei Sonnenuntergang, bei Mondlicht oder als undurchdringliche Nebelschicht, in kontemplativer Haltung und mit spiritueller Sehnsucht, das heißt als potenzielles Medium religiöser Erfahrung, betrachten. In seinen Hafengebilden, wie etwa in einer erhaltenen Darstellung des Greifswalder Hafens, rückt Friedrich Kreuzformen (in Gestalt abgetakelter Schiffsmasten und Holme) und Kirchtürme signifikant zusammen und beschwört damit das alte Motiv vom Hafen als Heimkehr und Übergang in eine jenseitige Welt, aber diese Sinnzuschreibung bleibt assoziativ und damit vage. Dieser Befund gilt schließlich generell für das Thema der Vergänglichkeit, der Trauer und des Todes, das Friedrichs Bilder wie ein Leitmotiv durchzieht und sich in den von ihm so häufig gestalteten Bildgegenständen des Grabes, des Winters und der Ruine, besonders auch der Kirchenruine und nicht zuletzt der vorweggenommenen Ruine (zum Beispiel des Doms zu Meissen), manifestiert. Diese Sujets markieren sowohl den Verlust metaphysischen Sinns als auch die Gewissheit zukünftiger Verluste, wie sie die Hoffnung auf Erlösung doch noch nicht preisgeben wollen.

Nur in dem kursiv abgesetzten Prätext geht Schalansky auf das titelgebende Gemälde Friedrichs ein, wobei sie mit knappen Worten lediglich die Umstände seiner Entstehung und Zerstörung referiert. Wie auch zu Beginn der anderen Kapitel ist dem Text auf schwarzem Grund eine Abbildung des behandelten Gegenstandes vorangestellt, die ihn, wie eine im Schwinden begriffene Spur, gerade noch erkennen lässt. Der Text selbst besteht aus einer dichten Verknüpfung von

Natur- und Landschaftsbeobachtungen. Abbildung und Titel deuten an, dass man das Folgende auf Friedrichs Hafensbild zu beziehen hat. Die Frage ist aber, wie?

Auf Friedrichs Bild, von dem Reproduktionen erhalten sind, sieht man verschiedene Schiffe und Boote in einem Hafen liegen, den man aufgrund eines abgebildeten Turmes und einer Häuserzeile am linken Rand als den Greifswalder Hafen identifizieren kann. Im Vordergrund liegen am Ufer verstreut verschiedene Gerätschaften, Bottiche, Bretter, zwei Anker. Auf einem Steg erkennt man eine kniende Frau beim Wäschewaschen. Den mittleren Bildbereich füllen die Schiffskörper aus, darunter das Heck eines großen Segelschiffs sowie ein an Land gezogener, wohl zum Lager umfunktionierter Kahn. In einem Ruderboot inspizieren zwei Männer vom Wasser aus eine Schiffswand, während auf dem Kai Angler ihrer Tätigkeit nachgehen und ein Badender gerade ins Wasser springt. An der Reling des Seglers steht ein Mann und blickt dem Betrachter des Bildes entgegen, überragt vom Gewirr der langgezogenen Schiffsmasten mit ihren sich kreuzenden vertikalen und horizontalen Linien. Man hätte sich vorstellen können, dass Schalansky das Gemälde beschreibt, seinen Kontext erläutert, ihm latente Bedeutungsschichten entlockt oder dass sie das auf dem Bild gezeigte lebhaftere Geschehen in eine Erzählung mit handelnden und sprechenden Figuren überführt. Eine andere Möglichkeit hätte darin bestanden, Friedrichs Sujet, den Greifswalder Hafen oder einen anderen Hafen, zum Thema zu machen und dadurch Friedrichs Darstellung durch eine eigene Bearbeitung desselben Motivs zu ergänzen oder zu kontrastieren. In Schalanskys Prosastück wird der Hafen jedoch nicht isoliert behandelt. Er ist nur ein Beschreibungsgegenstand unter anderen. Damit verzichtet die Autorin weitestgehend auf die Symbolik des Motivs, die bei Friedrich mitgedacht werden muss. Sucht man nach einem dem Text entsprechenden Bild Friedrichs, so wären vielleicht die *Wiesen bei Greifswald* (um 1820) zu nennen, eine heitere und anmutige Stadtansicht, die die in Dunst getauchte Silhouette Greifswalds aus der Ferne von den Wiesen am oberen Ryckufer aus zeigt. Lessing hat im siebten Kapitel seines *Laokoon* das potenzielle Nachahmungsverhältnis zwischen bildendem Künstler und Dichter folgendermaßen charakterisiert: »Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.«³² Beides ist hier offensichtlich nicht der Fall. Weder zielt Schalansky auf eine sprachliche Vergegenwärtigung des zerstörten Bildes, noch geht es ihr primär um dessen Gegenstand. Somit bleibt allein noch die »Art und Weise« der Nachahmung selbst, das heißt die Art, wie Friedrich Wirklichkeit ästhetisch repräsentiert, auf die der Text Bezug nimmt, ohne sie doch zu übernehmen.

Dies lässt sich auch mit Hilfe des Begriffs der Ekphrasis erläutern. Darunter verstand man ursprünglich in der antiken Rhetorik die *descriptio*, die sachgemäße und anschauliche Beschreibung von Gegenständen jeglicher Art, seien es Dinge, Ereignisse oder Personen.³³ Die Technik, das zu Beschreibende dem Zuhörer mit Worten plastisch vor Augen zu führen, war Gegenstand der rhetorischen Schulübungen, wobei auch die topographische Ekphrasis, die Ortsbeschreibung, gepflegt wurde. Diese schloss Häfen oder Wiesen als mögliche Beschreibungsobjekte ein und war nicht zwangsläufig an deren vorausgehende Anschauung gebunden. Später wurde der Begriff enger gefasst und auf die Beschreibung von Kunstwerken eingeschränkt. Ekphrasen im Sinne von Bildbeschreibungen sind verbale Repräsentationen visueller Repräsentationen, also sprachliche Darstellungen von bildlichen Gegenständen, die als solche ihrerseits schon etwas darstellen.³⁴ Das Gemeinsame zwischen der allgemeinen und der engeren Form der Ekphrasis besteht darin, dass sie beide das ›innere Auge‹ des Rezipienten adressieren.³⁵ Homers Beschreibung des Schildes von Achill im 18. Buch der *Ilias* ist das klassische Beispiel der Kunstwerkbeschreibung, wobei die ins Bild gebannten Impulse in eine narrative Handlungsfolge aufgelöst und dadurch freigesetzt werden. Solche Ekphrasen thematisieren häufig die Vergänglichkeit ihres Gegenstandes und nicht selten auch, wie in einschlägigen Gedichten von Keats bis Ashberry, die Frage der Repräsentation selbst. Sie können aber auch in einen Erzähltext eingebunden sein und haben dann oft eine die Handlung spiegelnde, kommentierende oder retardierende Funktion. So hat, um ein hier naheliegendes Beispiel anzuführen, der Schriftsteller Gerhard Roth in seinen Roman *Der große Horizont* (1974) eine kurze Ekphrasis der *Wiesen bei Greifswald* eingeschaltet. Da der Textabschnitt für die hier behandelte Fragestellung aufschlussreich ist, sei er ausführlich zitiert:

Das Bild stellte die Heimatstadt Friedrichs, GREIFSWALD, vor einem hellen, gelben Himmel dar, der durch ein Lichtphänomen seine besondere Farbe angenommen haben mußte. Während der Himmel die obere Hälfte des Bildes einnahm, war die Stadt selbst nur durch eine schmale Silhouette von grüngelben Kirchtürmen, Bäumen, Häusern und zwei Windmühlen dargestellt. Davor lag ein besonnener Rasenteppich mit springenden Pferden, Gänsen und einem Weiher, in dem sich der Himmel spiegelte. Alles wirkte trotz der idyllischen Atmosphäre, die das Bild ausstrahlte, realistisch, bis auf die dunkle Zone des Vordergrundes, die durch eine Bodenwelle und Sträucher vom Hintergrund abgesondert war. Dieser dunkle Streifen machte die Stadt, den besonnten Rasenteppich und den von einem Lichtphänomen erhellten Himmel zu einer Vision. Es schien, als sei dieser Streifen die Realität, das Diesseits, die Schwere, die selbst das Gewicht des Blutes in den Adern fühlbar machte, während dahinter etwas Paradiesisches oder das Paradies selbst sich aufat. [...] Als er das Bild

zum ersten Mal gesehen hatte, hatte er sofort das Gefühl gehabt, daß er unmittelbar davorstünde, diese *Grenze* zu durchbrechen. Er stellte sich die Grenze nicht bildlich vor, aber er glaubte, sie als eine Mauer von harter Luft zu verspüren, die ihn von den Gegenständen und Menschen trennte.³⁶

Roths Bildbeschreibung, in erlebter Rede an die Perspektive der Hauptfigur gebunden, bringt die Erfahrung der Grenze und der Distanz, die sich beim Betrachten eines Bildes von Caspar David Friedrich einstellt, zum Ausdruck, und sie imaginiert zudem, wenn auch mit Vorbehalt, das romantische Motiv einer Überschreitung dieser Grenze, eines (Wieder-)Eintauchens in die als Paradies qualifizierte Landschaft.

Schalanskys *Hafen von Greifswald* ist augenscheinlich keine Bildbeschreibung wie die zitierte Passage von Roth. Dennoch handelt es sich nicht bloß um eine *Reverenz* an Friedrich, um den Ausdruck einer Wertschätzung oder eine bloße Hommage, sondern um eine echte *Referenz*, die im Titel angegeben wird. Die Relation zwischen einem Titel und dem Werk, das er benennt, ist grundsätzlich komplex. Ein Titel ist Teil und Eigenname eines Werks, und er sagt zugleich etwas über dessen Inhalt aus oder deutet es zumindest an.³⁷ Dies gilt im Übrigen auch für Titel von Bildern und selbst noch für die paradoxen Bildtitel René Magrittes, die auf das in ihnen verhandelte Thema der ästhetischen Repräsentation verweisen. Diese an sich schon schwierige Konstellation wird im vorliegenden Fall noch dadurch verkompliziert, dass der von Schalansky gewählte Titel zugleich auch der Titel eines anderen Werks, nämlich des Bildes von Friedrich ist. Die Referenz wird im Titel angekündigt, aber anders ausgeführt, als es zu erwarten gewesen wäre. Dadurch wird der Verzicht, Friedrichs Bild zu beschreiben, selbst bedeutsam, und er kann nicht zureichend nur als Weigerung verstanden werden, den semantischen Gehalt des Friedrich'schen Bildes, etwa weil er in seiner Offenheit uneinholbar ist, in Sprache zurückzuübersetzen. Denn Schalansky setzt an die Stelle der annoncierten Bildbeschreibung die Erkundung und Beschreibung desselben Landschaftsraums, in dem sich gut zweihundert Jahre vor ihr auch der Maler bewegt hatte und dem viele seiner Bilder ihre Entstehung verdanken. Somit referiert Schalansky darauf, wie Friedrich in diesen Bildern Natur ästhetisch repräsentiert, und sie stellt die von ihm gewählte Vorgehensweise in Frage. Man könnte es natürlich auch schlicht so formulieren, dass sie sein Werk als Gegenbild benutzt, um ihr eigenes Vorgehen durch Kontrastierung zu profilieren.

Eine viel zitierte Maxime Friedrichs lautet: »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach

innen«. ³⁸ Schalansky konfrontiert den von Friedrich beschriebenen Weg gezielt mit dem Verfahren des Nature Writings und wiederholt damit in nuce dessen historische Absetzbewegung von der Romantik. Nicht die Introspektion, die Wahrnehmung eines inneren Bildes, steht am Anfang des Schreibvorgangs, sondern die leiblich-sinnliche Erfahrung der Umwelt. »Ich schließe die Augen, auf rot lodern den Lidern erscheint noch einmal das Gewirr der Äste« (HG, 183), heißt es in Schalanskys Text. Die Erwähnung einer halbinneren Perzeption, eine Ausnahme im Kontext der vielen Naturbeobachtungen, erinnert wie beiläufig an Friedrichs Schema der Bildgenese, ohne ihm doch zu entsprechen. Denn während bei Friedrich der Maler die Augen schließen soll, um mit seinem geistigen Auge zu sehen, richtet sich bei Schalansky der Blick *zugleich* nach innen und nach außen, sodass die Phänomene so nah wie nur möglich an das Subjekt heranrücken, das sich körperlich von ihnen berühren lässt. Entsprechend nimmt ihr Text die Distanzierung der Natur durch Friedrich zurück und arbeitet damit auch dem Schrecken entgegen, der von seinen Darstellungen einer übermächtigen, uferlosen Natur auf ihren Betrachter ausgehen mag. Heinrich von Kleist hat diesen Schrecken als eine ungeschützte Erfahrung beschrieben, die er in einer drastischen Metapher mit dem Wegschneiden der Augenlider verglich. ³⁹

An die Stelle des panoramatischen Blicks aus der Ferne, wie ihn der Landschaftsmaler fixiert, tritt im Nature Writing die Bewegung im Raum, wodurch sich multiple Perspektiven und kinästhetische Wahrnehmungen ergeben. Die auf diesem Wege gewonnenen Eindrücke werden dann sprachlich so transformiert und aufbereitet, dass sie auf die Leser zurückwirken können, indem sie bei ihnen innere Bilder hervorrufen. In diesem Sinne ist es gerechtfertigt, das Nature Writing als Ekphrasis in der ursprünglichen, weiteren Bedeutung des Begriffs zu bezeichnen. Als anschaulich beschreibende Rede beruht es auf einem Verfahren der sprachlich-ästhetischen Vergegenwärtigung, für das die alte Rhetorik Begriffe wie *evidentia*, *enargeia* und *hypotyposis* verwendet hat. Nicht zuletzt gewinnt auch die Ut-pictura-poesis-Doktrin im Nature Writing erneut an Relevanz, und zwar im Sinne der Erzeugung ästhetischer Präsenz, die auf der Gleichzeitigkeit von Wirkungselementen beruht. Am Ende kann der Beobachter im Nature Writing seine Beobachterrolle nicht aufgeben und in den ihn umgebenden, pulsierenden Fluss der Natur eintauchen. Er bleibt auch im Moment intensiven Erlebens immer noch Beobachter. Im besten Fall macht er sich aber zu einem leiblich-sinnlichen Medium, das die ebenso vielgestaltigen wie flüchtigen Impulse der Natur stellvertretend für seine Leser mit allen Sinnen aufnimmt und an sie weitergibt.

IV.

Schalansky beginnt ihr Kapitel *Hafen von Greifswald* mit dem vieldeutigen, wohl programmatisch gemeinten Satz: »Das Schwierige ist nicht, den Ursprung zu finden, sondern ihn zu erkennen« (HG, 173). Der Begriff »Ursprung« bezieht sich offensichtlich nicht nur vordergründig auf die Quelle oder die verschiedenen Quellen des Flüsschens Ryck, dessen Verlauf die Autorin im Folgenden abschreitet, sondern auch im biographischen Sinne auf die Herkunft in einem bestimmten geographischen und kulturellen Raum, in einer bestimmten ästhetischen Tradition und schließlich wohl auch auf die Natur als Inspirationsquelle und mütterliches Herkunftsmedium. Zwar spielt Schalansky damit auf die regressive Fantasie einer Rückkehr in den bergenden Schoß der Natur an, jedoch ausdrücklich im Rahmen einer Richtigstellung, die das Erkennen als höherstufige mentale Tätigkeit von dem Finden als bloßes Wahrnehmen abgrenzt und gegenüber diesem hervorhebt. Ich möchte das so verstehen, dass es bei Schalansky und im Nature Writing allgemein nicht um das Gefühl einer bewussten, undifferenzierten Verschmelzung mit der umgebenden Natur geht, sondern darum, auf dem Wege genauer und das heißt unterscheidender Beobachtungen der Naturvorgänge sowie mithilfe präziser und wirkungsvoller Beschreibungen eine ihnen gemäße Sensibilität und damit letztlich ein Bewusstsein für das Eingebundensein in den Naturzusammenhang zu schaffen.

Einer solchen Einschätzung steht die Kritik entgegen, die gelegentlich am Nature Writing geübt wird, so etwa in prononcierter Weise von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler Timothy Morton, der das Genre in seinem Buch *Ecology Without Nature* (2007) als eine Form der ideologischen Fantasie und als Kitsch bezeichnet hat. Er spricht auch von »Ökorhapsodie« oder »Ökomimese«. Diese zielt darauf, Natur »im Rohzustand«, das heißt scheinbar unberührt von der Vermittlungsleistung des Subjekts, erfahrbar zu machen und beruhe auf einem rhetorischen Verfahren, dessen Hauptmomente Morton in einer Poetik des sogenannten »Ambiente« zusammengefasst hat.⁴⁰ Hierzu gehören unter anderem die authentifizierende Behauptung, dass etwas dem Schreiber selbst passiert sei, die parataktische Aufzählung unzusammenhängender Erscheinungen, die Evokation von Atmosphäre sowie Elemente der Ununterscheidbarkeit von Vorder- und Hintergrund. Morton nimmt Anstoß an einer falschen Unmittelbarkeit des Nature Writings, die seiner Auffassung nach eine konsumistische, kapitalismuskonforme Haltung gegenüber der Natur befördere und damit letztendlich den vorherrschenden Zustand ihrer technisch-ökonomischen Überwältigung bestätige. In ähnlicher Weise hatte bereits Adorno der Repräsentation des Landschaftserlebnisses in Kunst und Literatur widersprochen und für dessen ästhetische

Transformation ins Negative plädiert: »Was an Natur erscheint, das wird durch seine Verdopplung in der Kunst eben jenes Ansichseins beraubt, an dem die Erfahrung von Natur sich sättigt. Treu ist Kunst der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität.«¹¹

Natürlich besteht auch im Nature Writing die Gefahr des Abgleitens in Trivialität bis hin zum Rückgriff auf Wunschfantasien einer unberührten, paradiesischen Natur. Auch Schalanskys Schreibübung ist nicht gänzlich frei von verniedlichenden Passagen, vor allem dort, wo sie einen exzessiven, redundant wirkenden Gebrauch von Adjektiven macht. So hört sie den »vehementen Ruf des Rohrsängers« (HG, 185), das »klangvolle Flöten des Pirols« (ebd.). Sie legt sich »im fleckigen Halbschatten von Kiefern auf einer leichten Anhöhe ins weiche Gras« (HG, 182). Grundsätzlich schützt aber im Nature Writing die Verpflichtung, das Individuelle einer Landschaft herauszuarbeiten, vor dem klischeehaften Ausdruck. »Mannigfaltigkeit, Individualität, physiognomische Expressivität« sind die maßgeblichen Kriterien einer nichttrivialen mimetischen Bezugnahme auf die Natur jenseits ihrer Idyllisierung, aber auch jenseits des Verstummens angesichts ihrer diversen Erscheinungsformen.¹²

Nature Writing ist dem Wunsch geschuldet, die ursprüngliche, unter dem quantifizierenden Zugriff des wissenschaftlich-technischen Denkens verdrängte Natur wieder zugänglich zu machen und dadurch auch ihrer Zerstörung entgegenzuwirken. Mit dem Genre verbindet sich die Hoffnung, dass von dessen Texten und der Erfahrung, die sie ermöglichen, ein ethischer Appell ausgehen möge, der die Gleichgültigkeit gegenüber der natürlichen Umwelt und letztlich die Kluft zwischen Umweltbewusstsein und Umwelthandeln verringert. Die Aktualität des Nature Writings verdankt sich wohl nicht nur der forcierten, immer rücksichtsloseren Instrumentalisierung des menschlichen Naturverhältnisses, der Vernichtung von Tier- und Pflanzenarten, von ganzen Ökosystemen, und der damit einhergehenden Angst, die Natur könne eines Tages verschwinden oder auch als »zweite Wildnis« in Gestalt unkontrollierbarer Stoffe und Effekte inmitten der industrialisierten Welt zurückkehren. Die »ökologisch« Grundangst der Spätmoderne«, so Hartmut Rosa, »besteht nicht darin, dass wir die Natur als *Ressource* verlieren, sondern dass die Natur als *Resonanzsphäre* verstummen könnte.«¹³ So gesehen manifestiert sich im Nature Writing der gegenläufige Wille, die Natur dadurch zum Sprechen zu bringen, dass sie als ein gleichermaßen widerständiges und antwortendes Gegenüber erfahrbar gemacht wird.

Anmerkungen

- 1 Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, 18.
- 2 Vgl. Rainer Gruenter, »Landschaft«. *Bemerkungen zur Wort- und Begriffsgeschichte*, in: Alexander Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 192–207.
- 3 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5.2: *Werke 1766–1769*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt/Main 1990, 127.
- 4 Vgl. zum Folgenden Heinz-Dieter Weber, *Die Verzeitlichung der Natur im 18. Jahrhundert*, in: ders. (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, 97–131.
- 5 Vgl. Hans Robert Jauf, *Aisthesis und Naturerfahrung*, in: Jörg Zimmermann (Hg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, 172–174.
- 6 Jean Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris 1964, Bd. 2, 77; dt. *Julie oder die neue Héloïse*, übertragen von Johann Gottfried Gellius, überarbeitet und ergänzt von Dietrich Leube, München 1978, 76.
- 7 Friedrich Schiller, *Der Spaziergang*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1984, Bd. 2, 718.
- 8 Weber, *Die Verzeitlichung der Natur im 18. Jahrhundert*, 113.
- 9 Ritter, *Landschaft*, 47.
- 10 Vgl. Wolfgang Frühwald, *Fremde und Vertrautheit. Zum Naturverständnis in der deutschsprachigen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, in: ders., Alberto Martino (Hg.), *Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700–1848). Festschrift für Wolfgang Martens zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1989, 451–463.
- 11 Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Frankfurt/Main 1965, Bd. 5, 7–134, hier 10f.
- 12 Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, ediert und mit einem Nachwort versehen von Ottmar Ette und Oliver Lubrich, Frankfurt/Main 2004, 11.
- 13 Ebd., 12.
- 14 Ebd., 11.
- 15 Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München 2001, 196.
- 16 Vgl. Ludwig Fischer, *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*, Berlin 2019, 79, 86.
- 17 Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart 1981, 127.
- 18 Vgl. ebd., 119–127.
- 19 Henry D. Thoreau, *Walden*, hg. von J. Lyndon Shanley, Princeton 1973, 306.
- 20 Humboldt, *Kosmos*, 27.
- 21 Johann Wolfgang Goethe, *Allerdings*, in: ders., *Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe in 14 Bänden)*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1981, Bd. 1, 359.
- 22 Judith Schalansky, *Hafen von Greifswald*, in: dies., *Verzeichnis einiger Verluste*, Berlin 2018, 173–188, hier 180; Nachweise im Folgenden im Fließtext unter Angabe der Sigle HG und der Seitenzahl.

- 23 Vgl. Ulrike Draesner, *Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Ditzingen 2018, 173.
- 24 Wolfgang Fleischer, Georg Michel, *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig 1979, 292.
- 25 Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1948, 191-209.
- 26 Vgl. Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in: ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Bd. 12: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt/Main 2001, Bd. I, 471-482.
- 27 Fischer, *Natur im Sinn*, 71.
- 28 Schalansky, *Verzeichnis einiger Verluste*, 13.
- 29 Vgl. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/Main 1991, 224f.
- 30 Vgl. Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981, 16.
- 31 Werner Hofmann, *Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung*, in: ders. (Hg.), *Caspar David Friedrich 1774-1840*, München 1974, 69-78, hier 76.
- 32 Lessing, *Laokoon*, 67.
- 33 Vgl. Fritz Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauser (Hg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 143-155.
- 34 Vgl. James A. W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, in: *New Literary History*, 22(1991)2, 297-316.
- 35 Vgl. Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin-New York 2003, 23.
- 36 Gerhard Roth, *Der große Horizont*, Frankfurt/Main 1974, 172f.
- 37 Vgl. Jacques Derrida, *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien 2010, 17.
- 38 Caspar David Friedrich, *Aus den Dichtungen und Schriften*, in: ders., *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. von Sigrid Hinz, Berlin 1968, 75-134, hier 92.
- 39 Vgl. Heinrich von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München 1977, Bd. 2, 327-328, hier 327.
- 40 Timothy Morton, *Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt*, Berlin 2016, 109.
- 41 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1970, 106.
- 42 Jörg Zimmermann, *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, in: ders. (Hg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, 118-154, hier 147.
- 43 Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016, 463.

Jakob Christoph Heller

»[B]loß elendes opus operatum«

Die spätaufklärerische Konstruktion katholischer Sinnlichkeit
am Beispiel Johann Caspar Lavaters und seiner Kritiker

In den letzten Jahren geriet das Themenfeld »Literatur und Religion« wieder vermehrt in den Fokus der Forschung.¹ Obgleich im Zuge dessen die Relevanz konfessioneller Identitäten für die im 18. Jahrhundert vorgenommene Umgestaltung des Verhältnisses von Sinn und Sinnlichem zum Thema wurde – etwa in der Untersuchung der protestantisch-pietistischen Genealogie der Ästhetik² –, lässt sich doch ein Forschungsdesiderat konstatieren: Die katholische Konfession ist erstaunlich selten Gegenstand der dem 18. Jahrhundert gewidmeten ästhetikgeschichtlichen Untersuchungen, obwohl die Forschung ihre Bedeutung für die Formulierung der frühromantischen Kunstreligion – wie sie maßgeblich Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck in ihren *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* vornahmen – allgemein anerkannt hat.³ Etwas zugespitzt formuliert: Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der spätaufklärerisch-frühromantischen Faszination für die Praktiken des Katholizismus ist insofern unzureichend, als sie die spezifisch katholische Konzeption des Ästhetischen ausblendet. An der literaturwissenschaftlichen Behandlung Wackenroders – also gleichsam an den paradigmatischen Formulierungen von Kunstreligion – lässt sich dies exemplarisch verdeutlichen. Wackenroders Süddeutschland-Reise von 1793 etwa lasse, so die Forschung, die nur »äußerliche, ästhetisch zu nennende Apperzeption« der katholischen Liturgie erkennen⁴ und bleibe »vor allem ästhetischer Natur«;⁵ die Marienfiguren Wackenroders und anderer Romantiker seien »Teil jener ethisch und ästhetisch motivierten Umdeutung der Marienfigur vor allem durch protestantische Autoren«.⁶ Gemeinsam ist diesen Deutungen, dass sie die Relevanz der katholischen Konfession für die Ästhetik der Frühromantik einerseits anerkennen, andererseits nicht weiter kommentieren.

Erst in jüngster Zeit hat Jonathan Blake Fine in einem Aufsatz auf dieses Forschungsdesiderat hingewiesen.⁷ Fine sieht in der romantischen Übernahme eines spätaufklärerischen Topos – »the Protestant's encounter with Roman Catholic religious practice«⁸ – die Grundlage für die kunstreligiöse Aufwertung des Sinnlichen. Eine besondere Rolle spiele dabei Johann Caspar Lavater und

dessen Lyrik, insbesondere das in der germanistischen Forschung bisher wenig beachtete Gedicht *Wenn nur Christus verkündigt wird! oder Empfindungen eines Protestanten in einer katholischen Kirche*.⁹ Fine verbindet Lavaters Werk explizit mit der frühromantischen Ästhetik, allerdings wird in seinem Aufsatz die konkrete ästhetische Erscheinungsweise des Katholischen, die ja Ausgangspunkt für die romantische Kunstreligion sein soll, nicht analysiert. Mein Beitrag nimmt Fines überzeugenden Hinweis auf und will einen Beitrag dazu leisten, die Umrisse der protestantisch-spätaufklärerischen Wahrnehmung katholischer Praktiken – und damit die Konstruktion einer ›katholischen Ästhetik‹ aus protestantischer Perspektive – exakter zu fassen.

Dazu setze ich einerseits bei Lavaters *Wenn nur Christus verkündigt wird! oder Empfindungen eines Protestanten in einer katholischen Kirche* an, andererseits bei den polemischen Reaktionen, die dieses provozierte. Das 1781 erstmals gedruckte¹⁰ Gedicht schildert, wie der Titel ankündigt, eine katholische Messe und die diese begleitenden Empfindungen des lyrischen Subjekts. Im Zusammenhang mit der Nicolai-Lavater-Polemik¹¹ wurde das Gedicht den (Berliner) Spätaufklärern zum Beleg für die ›kryptokatholischen‹ Tendenzen Lavaters. In meinem Aufsatz geht es mir nicht um die ausführlich aufgearbeitete ›Jesuitenriechei‹ Nicolais, sondern um das katholisch-ästhetische Programm, welches Lavater in seiner lyrischen Messeschildering darstellt und das den protestantischen Spätaufklärern zum Ärgernis wurde.¹² Dieser Ärger artikuliert sich in mit kritischen Kommentaren bereicherten Nachdrucken des Gedichts, die nicht nur die *Berlinische Monatsschrift* und Nicolai selbst,¹³ sondern auch der Rezensent des Gedichtbands in Nicolais *Allgemeiner Deutscher Bibliothek (ADB)*, Johann Ehrenfried Christoph Rudolphi,¹⁴ und der anonyme Herausgeber einer Edition von Lavaters ›kryptokatholischen‹ Gedichten veranstalteten.¹⁵ Lavaters Gedicht und die drei derb-polemisch kommentierten Nachdrucke gewähren einen Einblick in die protestantisch-spätaufklärerische Konstruktion eines katholischen Verständnisses von Sinn und Sinnlichkeit.

Mit anderen Worten: Die zweifache reformatorische Perspektivierung – einerseits die poetisierte Darstellung der katholischen Messe durch den Zürcher Theologen Lavater, andererseits die Rezeption seiner Gedicht gewordenen Schildering durch die Spätaufklärer – macht es möglich, die Besonderheit einer als katholisch markierten (und damit eben dezidiert nicht-aufklärerischen, nicht-protestantischen) Ästhetik wahrzunehmen und zu analysieren. Davon ausgehend kann die von Fine konstatierte Faszination, die frühromantisch-kunstreligiöse Entwürfe für den Katholizismus empfanden, genauer an als katholisch markierten Praktiken und Sinnlichkeitsvorstellungen festgemacht werden.

Dazu will ich im Folgenden in drei Schritten vorgehen. Den ersten Schritt

stellt die Analyse von Lavaters Gedicht *Wenn nur Christus verkündigt wird* dar, insbesondere in Hinblick auf die dort thematisierten Besonderheiten katholischer Sinnlichkeit und ihrer Wirkung auf das lyrische Subjekt. Der zeitgenössischen Kritik dieser Besonderheiten widme ich mich im zweiten Schritt: Anhand von Nicolais 1787 publiziertem Gedichtkommentar und der anonym erschienenen Ausgabe aus demselben Jahr will ich analysieren, was an Lavaters Schilderung dem protestantischen Blick zum Ärgernis gereichte und wie sich eine spätaufklärerische Ästhetik implizit gegen ein als katholisch konstruiertes Sinnlichkeitsverständnis konturierte. Abschließend und zusammenfassend werde ich skizzieren, wie sich das durch die protestantische Polemik sichtbar gewordene katholische Sinnlichkeitsverständnis zu den Ästhetik-Entwürfen des 18. Jahrhunderts verhält.

Lavaters Darstellung der katholischen Messe

Johann Caspar Lavaters *Wenn nur Christus verkündigt wird! oder Empfindungen eines Protestanten in einer katholischen Kirche* erschien 1781 erstmals in einem dezidiert pastoralen Kontext im ersten Heft von Johann Konrad Pfenningers *Sammlungen zu einem christlichen Magazin (Nicht für gelehrte, aber für geübte Leser)*. Im Kontext der Berliner Aufklärung blieb die Gedichtpublikation unbeachtet, auch Pfenningers Projekt insgesamt wurde erst ab dem zweiten Band von der *ADB* wahrgenommen.¹⁶ Ausgangspunkt für die aufklärerisch-kritische Rezeption war der Zweitdruck des Gedichts im Jahr 1785.¹⁷ Ihm folgte 1786 ein Nachdruck in der *Berlinischen Monatsschrift*, dessen anonyme Einleitung vermerkt, dass das »merkwürdige[[Gedicht [...] nur sehr wenig bekannt geworden«, aber »bei den itzigen Umständen, sehr der Bekanntmachung werth« sei.¹⁸ Vor dem Hintergrund der Nicolai-Lavater-Polemik erhält das Gedicht seinen Wert, und ironischerweise verdankt sich seine Bekanntheit – und jene der ihm attestierten »gefährlichen« katholischen Positionen – gerade den Nachdrucken in spätaufklärerischen Polemiken.

Das Gedicht, bestehend aus zehn zehnversigen Strophen im Reimschema ababccdd und mit jambischem Versfuß, gliedert sich thematisch in drei Abschnitte. Einleitend rechtfertigt das lyrische Subjekt die Tatsache, dass die katholische Messe zum Gegenstand des Gedichts gewählt ist (Strophe 1–2). Es folgt eine aufzählend-hymnische Nennung konkreter und konfessionell markierter liturgischer Praktiken und Gegenstände (Strophe 3–8). Den Abschluss bildet eine hymnische Affirmation der Ubiquität der Verehrung Christi (Strophe 9–10).

Der Beginn des Gedichts nimmt bereits die Polemik vorweg; er ist eine offen-

sichtliche Rechtfertigungsgeste gegenüber einem imaginierten protestantischen Rezipienten:

Der kennt noch nicht Dich, Jesus Christus,/Wer deinen Schatten nur entehrt –/Mir sey, was Dich nur, Jesus Christus,/Zu ehren meynt, verehrenswerth!/Wenn's Täuschung nur, nur Fabel wäre;/Es fable nur zu deiner Ehre –/Es mag mich drücken und betrüben,/Um Deinetwillen will ich's lieben;/Erinnert's nur an dich; Trägt's nur/Von Dir die allerschwächste Spuhr.¹⁹

Der Gegenstand der Verehrung solle verhindern, dass Streit über die Differenzen in der rituellen und praktischen Ausgestaltung ausbricht – so ließe sich die ökumenisch anmutende, freilich auf die protestantische Zielgruppe abgestimmte Geste der ersten Verse zusammenfassen.²⁰ Das lyrische Subjekt drängt die katholischen Praktiken damit allerdings in den ästhetischen Bereich: »Wenn's Täuschung nur, nur Fabel wäre«. Die Spur- und Schattenmetaphorik verweist zudem auf die Notwendigkeit eines Leseakts; die katholische Liturgie wird zu einem ästhetischen Phänomen, dem durch hermeneutische Operationen der eine Sinn – der eine göttliche Geist, das eine Licht – entnommen werden kann. Die Abschlussverse der »Einleitung« stellen eine Einladung zur gemeinsamen »Betrachtung« der katholischen Messe dar:

Verliert das Grosse sich im Kleinen;/Verhüllt die Wahrheit sich im Wahn!/Die Wahrheit in dem Wahn zu finden;/Zu ahnden sie, sie zu empfinden;/Mich aus dem Schutt empor zu heben,/Sey meine Freude, mein Bestreben!/Umringen schwache Brüder mich –/Die Dich verehren nicht, wie ich.²¹

Finden, ahnden, empfinden: Die Verben markieren das lyrische Subjekt in seiner Selbstaffektion deutlich als Protestanten, die Entgegensetzung von singulärem lyrischen Subjekt und den im Plural gehaltenen katholischen »BrüderIn« stellt die Differenz zwischen innerlicher Frömmigkeit und katholischem Ritus nochmals aus. Die direkt im Anschluss an die »Umringung« einsetzende Beschreibung der katholischen Messe greift das von dieser Metapher vorgegebene semantische Feld auf:

Was ist es, das ich um mich sehe?/Was ist es, das ich höre hier?/Spricht nichts in der gewölbten Höhe;/In dieser Tiefe nichts von Dir?/Das Kreuz, dein Bild, dort übergüllet,/Ist's nicht zu Ehren Dir gebildet?/Das Rauchfaß links und rechts geschwungen/Das Gloria – im Chor gesungen –/Des ew'gen Lichtleins stiller Schein –/Der Kerzen Licht – meynt dich allein!²²

Umringt ist das lyrische Subjekt nicht nur von den »schwache[n] Brüder[n]«, sondern – in einer metonymischen Bewegung – von der katholischen Messe als einer polysensoriellen Erfahrung.²³ Es reagiert, die ersten beiden Fragen zeigen es an, desorientiert. Re-Orientierung in dieser Erfahrung bietet die Rückführung auf das eine Signifikat: »meynt dich allein!«. Wobei, und gerade dieser Punkt ist für die konfessionelle Differenz ein entscheidender, unklar ist, ob »meynen« wirklich »meinen« meint: »Warum wird, als um Dich zu loben? / Den Tod der Liebe Jesu Christ, / Die Hostie empor gehoben? / Weil sie nicht mehr, weil du sie bist.«²⁴ Die Hostie ist nicht mehr Zeichen für den Leib Christi, sondern *ist* der Leib Christi; aus dem »Meinen« wurde ein »Sein«, aus Repräsentation wurde Realpräsenz. Das lyrische Subjekt schildert mit diesem Anakoluth das äußerst katholische Wunder der Transsubstantiation, was auch den protestantischen Kommentatoren nicht entging.²⁵ Lavaters »Gleiten« vom »Meynen« zum Sein kann gleichsam als katholische Gegenposition zu Zwinglis Verständnis des Abendmahls gelesen werden, der bei den Einsetzungsworten des Lukas-Evangeliums – *Hoc est corpus meum* – das »est« als »bedeutet« interpretiert.²⁶

Nach dem zentralen liturgischen Ereignis folgt die Rückkehr zur zuvor bereits etablierten enumerativen Struktur. Aufgezählt werden typisch katholische Praktiken und materiale Phänomene, unter anderem die von Chorknaben geläuteten Schellen, das dreifach geschlagene Kreuzzeichen, die Pracht der Messgewänder, »Flittergold am Mutterbilde« und die »Marmorgleichen Hochälterel«,²⁷ beendet von der wiederholten Feststellung, all dies meine nur Christus. Bezeichnend ist, dass es sich um »Flittergold« und nur »[m]armorgleiche[n] Hochälterel« handelt. Das Gedicht markiert somit, im Einklang mit der protestantischen Kritik am Katholizismus, gerade die »Falschheit« – die *durchschaute* Täuschungsabsicht – von Flittergold, falschem Marmor und »falsche[n] Perlenschnur«.²⁸ Falsche Perlenschnur, Flittergold und Marmorimitat sind als Mittel zu einem bestimmten ästhetischen Effekt – katholisch gesprochen: Sichtbarmachung der Herrlichkeit Gottes – markiert.

Dies allerdings – Rhetorik, die als bloße Rhetorik durchschaut ist – ändert nichts an der Wirksamkeit, an der affektiv-persuasiven Kraft des Wahrgenommenen,²⁹ wie im letzten Abschnitt des Gedichts auch, obgleich ambivalent, ausgesprochen wird: »O Wollust, Christus, deines Jüngers / Auch da, wo Einfalt fehlt und flieht – / Zu sehen Spuhren deines Fingers – / Da, wo kein Aug der Welt sie sieht! / O Wonne Dir ergebner Seelen!«³⁰ Ambivalent sind diese Zeilen, da sie zwei Lesarten zulassen: Entweder setzt man den Fokus auf den hermeneutischen Akt, der selbst im »falschen« katholischen Glanz die »Spuhren« von Gottes Gegenwart wahrnimmt. Diese Interpretation wäre gewissermaßen die aufklärerisch-protestantische Buchwerdung der Welt, die *subjektive* Entziffe-

rungsakte notwendig macht. Der Effekt der Entzifferung wäre wiederum innerlich: Fromme Wonne aufgrund des ›richtigen‹ Lesens. Oder aber der Fokus wird auf »Wonne« und »Wollust« als *objektive* Effekte gelegt: Der Exzess an visuellen, akustischen und olfaktorischen Reizen affiziert Affekte und Emotionen, »[t]he force of this aesthetic experience overpowers both the participants in the mass and the Protestant visitor«, wie Fine schreibt.³¹

Dieser Exzess aber, und das übersieht Fine, ist in seiner Künstlichkeit und Gemachtheit das ganze Gedicht hindurch markiert: Die Simulation von Marmor, Perlen, Gold wird als solche gekennzeichnet. Das Gedicht ist damit lesbar als Behauptung der Wirksamkeit ästhetischer Phänomene, obgleich ihre *techné* erkannt, ihre Gemachtheit sichtbar gemacht, ihre Verfahren bloßgestellt sind. Die Markierung als Techniken rhetorischer Persuasionskunst ist für ihre Wirksamkeit irrelevant. Innerhalb der Rhetorik- und Ästhetiktheorie des 18. Jahrhunderts, die das Verschwinden der Artifizialität zur Bedingung des ästhetischen Effekts erklärt, ist diese Position schon ungewöhnlich.³² Für Lavater, der in seiner Physiognomik – wie Ursula Geitner überzeugend herausarbeitet³³ – mit der empfindsamen, schematischen Gegenüberstellung von ›immediat-authentisch-tugendhaft‹ versus ›intendiert-mediatisiert-täuschend‹ arbeitet, ist sie frappant.

Indem Lavater die Wirksamkeit der ›täuschenden‹ Requisiten betont, wiederholt er explizit eine Position, die bereits in der Schilderung des mönchischen Gesangs – »Das Gloria – im Chor gesungen«³⁴ – und in der Darstellung kindlichen Gebets anklang:³⁵ Die Erscheinungsweisen der katholischen Messe sind – wie der anonyme Kommentator und Nicolai übereinstimmend zu den singenden Mönchen vermerkten – »opus operatum.«³⁶ Sie »geh[en] gar nicht ans Herz«,³⁷ fährt der anonyme Kommentator fort, auch Nicolai urteilt gnadenlos: »Die gedankenlos abgeplärrten Tageszeiten sind gewiß nichts weniger als Ehre Jesu, sondern Zeitverderb.«³⁸ Lavaters Darstellung der katholischen Praktiken besagt das Gegenteil: Der Beteiligung des Herzens und der Gedanken bedürfen diese Gebete nicht, um zu sein, was sie sind: Lob Gottes.

Die protestantische Rezeption von Lavaters Gedicht

Ohne Gedanken und ohne Glauben: *Opus operatum* wird den Kommentaren zur polemischen Chiffre gegen die katholische Religion und das ihr eigene Verhältnis von Geist und Buchstabe, Erscheinung und Bedeutung. Am Konzept und seinen Implikationen lässt sich die protestantische Kritik an Lavaters Darstellung der katholischen Rituale, Praktiken und Requisiten – kurz: des sinnlich Gegebenen und Wirkenden – rekonstruieren.

Doch vorerst bedarf der Begriff selbst einer kurzen Einordnung. *Opus operatum* entstammt der scholastischen Sakramententheologie und bezeichnet dort die objektive Wirkung der gespendeten Sakramente, unabhängig von der Würdigkeit von Spender und Empfänger.³⁹ Eine zentrale Rolle spielte das Konzept in den Konfessionsstreitigkeiten der Reformationszeit. Martin Luther, Huldrych Zwingli und Johannes Calvin betonen – verkürzt formuliert – die Abhängigkeit sakramentaler Wirkung von subjektiver Intention, bis hin zur Extremposition des *sola fide*: Der individuelle Glaube, die Frömmigkeit des Subjekts allein genüge zu einem gottgerechten Leben, Sakramente seien einzig äußerliches Beiwerk.⁴⁰ Dagegen wirkten die Sakramente im katholischen Verständnis *ex opere operato*, »aufgrund der vollzogenen Handlung.«⁴¹ Komplementärbegriff zum *opus operatum* ist das *opus operantis*: »*Opus operatum* bezeichnet so den sakramentalen Akt in der Wirklichkeit seiner Wirkung, *opus operantis* [...] bezeichnet die Handlung als individuell ausgeführte, die von den moralischen und körperlichen Eigenschaften des Ausführenden bestimmt wird.«⁴²

Lavaters Gedicht bietet, wie ich an den »Spuren« von Christus' Finger zu zeigen versucht habe, zwei Lesarten an. Es changiert zwischen einem protestantisch formatierten Redemodus, der die subjektiven Empfindungen – damit die innerliche Gotterfahrung – in den Mittelpunkt stellt, und einem katholischen Modus, der die liturgische Praxis, ihre rituellen Handlungen und ihre materialen Erscheinungsweisen als wirksam unabhängig von den inneren Überzeugungen der Subjekte behauptet: Das Flittergold ist objektiv Lob Gottes, obwohl es subjektiv als Täuschung durchschaut ist. Nicolai und der anonyme Herausgeber der 1787er-Edition dagegen entscheiden sich in ihren Kommentaren ausschließlich für die zweite Lesart: Lavaters potenziell kritische Bloßlegung des Trugcharakters von Perlenschnur, Gold und Marmor ignoriert ihre Polemik und konzentriert sich stattdessen auf die Ridikülisierung der katholischen Messe.

Insgesamt sind die Anmerkungen der protestantischen Kritiker von Redundanzen bestimmt; der enumerativen Struktur des Gedichts entspricht die Wiederholung einiger weniger Vorwürfe. Sie lassen sich in drei Punkten subsummieren:

(i) Die katholischen Praktiken sind Menschenwerk und stehen damit unter dem Manipulationsverdacht; sie dienen dem Betrug am einfachen Volke: »Diese Ceremonien sind erdacht, um der *Hierarchie ihre Ehre und Herrschaft* zu befestigen.«⁴³

(ii) Die katholischen Zeremonien sind bloß äußerlich und werden ohne innere Überzeugung ausgeführt: »Das gedankenlose Chorgehen der Mönche und der Domherrn ist unchristlicher Zeitverderb. *Primae et Nonae* und alles andere wird abgeplärret, ohne an irgend etwas zu denken, als daß man bald fertig werde.«⁴⁴

(iii) Die katholischen Zeremonien sind ›wahnhaft, mit der Vernunft unvereinbar: ›Wir Protestanten suchen die Wahrheit in der heil. Schrift, die von dem Gott der Wahrheit herrührt, wir erkennen sie durch die Vernunft, die uns Gott gegeben hat; Aber wir suchen sie nicht in dem *Wahn* und Tand leerer Ceremonien, Menschensatzungen und Legenden.«⁴⁵

Manipulatives Menschenwerk, bloße Äußerlichkeit und Vernunftwidrigkeit definieren die katholische Praxis, der die protestantische Gleichsetzung von Schrift, Vernunft und Offenbarung gegenübergestellt wird. Die Vorwürfe an Lavater fasst der anonyme Herausgeber der 1787er-Edition in einer abschließenden Fußnote mittels dreier Oppositionen zusammen. Lavater hätte ›mehr auf bestimmte Begriffe als auf unbestimmte Deklamationen, mehr auf die nothwendigen Folgen, als auf den Eindruck des Augenblicks‹ Wert legen sollen und sei insgesamt ›seiner *täuschenden* Einbildungskraft‹ – statt der Vernunft – gefolgt.⁴⁶

Die Kritik richtet sich gegen sinnlich Wahrnehmbares und bestreitet die diesem unterstellte Bedeutung. Das ›bloß‹ Sichtbare ist ›bloß‹ sichtbar, die Intention der äußeren Form nicht eindeutig ablesbar.⁴⁷ Anders gesagt: Das bloß Sichtbare kann eben auch andere Intentionen als die vermeintlichen haben; es kann mit Täuschungsabsicht entstanden sein. ›[W]as zu Jesu Ehren Täuschung und Fabel ist«⁴⁸ – die katholischen Praktiken – werden von Lavaters protestantischen Kritikern in die Nähe jesuitischer Verschwörungen gerückt. Dies geschieht in der anonymen 1787er-Edition ebenso wie bei Rudolphi. Letzterer ist in der Identifikation der Nutznießer von Lavaters Naivität noch implizit:

Wir finden in diesem Gedichte leider die Bestätigung dessen, was schon sonst gesagt worden, daß Hr. Lavater durch Umgang mit den Katholiken auf Gesinnungen gerathen ist, welche den Absichten derjenigen katholischen Geistlichen, welche ihn (sicherlich ohne daß er es weiß [...]) zum Werkzeuge brauchen, um die katholische Religion unter dem Scheine der Toleranz und der Bruderliebe wider die Protestanten angenehm zu machen, sehr angemessen sind.⁴⁹

Deutlicher wird der anonyme Herausgeber der 1787er-Edition, der Lavaters Lob der Liturgie direkt mit der Gegenreformation verbindet:

Wenn ihm [i.e. Lavater] alles, was nur auf die entfernteste Weise auf *Jesus* kann gedeutet werden, verehrungswerth scheinen will, so wäre es kein Wunder, wenn ihm auch Leute, die sich seiner Schwachheiten gut zu bedienen, und sich bey ihm einzuschmeicheln wissen, auch die *Gesellschaft Jesu* als ein zu billigendes Institut vorgestellet worden ist [...].⁵⁰

Die Thesen Rudolphis und des Anonymus können wie folgt zusammengefasst werden: Lavaters Umgang mit Katholiken habe diesen aufgrund seiner Naivität

zu ihrem bloßen Werkzeug gemacht; entgegen seiner eigenen ökumenischen Intention sei er unwissentlich ein Instrument der Gegenreformation. An diesen Thesen sind mit Blick auf konfessionell differente Sinnlichkeitsverständnisse zwei Dinge bemerkenswert. Erstens, die Analogie zwischen der Lavater-Kritik und dem *opus operatum*: Das strukturelle Verhältnis zwischen göttlicher Macht, Priester und den Gläubigen entspricht jenem zwischen der ›Gesellschaft Jesu‹, Lavater und seinen Rezipienten. Wie der Priester ist auch Lavater nur Werkzeugursache für eine Wirkung, die von seinen Intentionen unabhängig ist. Zweitens, die interpretative Vereindeutigungsarbeit, die Lavaters Kritiker leisten oder meinen, leisten zu müssen: Lavater habe vielleicht dieses mit seinem Gedicht im Sinne, in Wirklichkeit aber bedeute sein Lob der katholischen Liturgie jenes. Es ist eine Hermeneutik des Verdachts, die hier am Werk ist, und die der anonyme Herausgeber im Vorwort der 1787er-Edition explizit rechtfertigt: Die umfangreiche Annotation von Lavaters Gedichten sei notwendig, da dieser »eine ihm so eigene Art dunkel und unbestimmt zu schreiben [habe], daß man wirklich Mühe anwenden muß, um seine wahre Meinung aus seinen Worten zu bestimmen.«⁵¹ Nur ein »weitläufiger| Commentar, worinn ich manche sonderbare Begriffe näher auseinander setzen müßte« könne den Sinn von Lavaters Worten »deutlich machen.«⁵² Der Kommentar versteht sich in seiner Selbstbeschreibung einerseits als Klärung von dem protestantischen Lesepublikum unbekanntem katholischen Praktiken, andererseits als Unbestimmtheitsreduktion. Letztere schließt faktisch die oben beschriebene interpretative Offenheit von Lavaters Gedicht, die eine »protestantische« ebenso wie eine »katholische« Lektüre erlaubt.

Freilich geht es dabei um mehr als einen Sachkommentar oder einen Interpretationsvorschlag. Der hermeneutische Prozess, der Lavaters ›Dunkelheit‹ gemacht wird, unterstellt dem Gedicht eine Gefährlichkeit, die es zu entschärfen gelte. Dies führt zu einem regelrechten Exzess an Textproduktion: Konnte bereits in der *ADB* der Umfang des Kommentars mit dem kommentierten Gedicht mithalten, so kippt in der anonymen Herausgabe das Verhältnis endgültig zugunsten des ›Nebentextes‹: Die Anmerkungen überwuchern den Haupttext regelrecht, nicht wenige Seiten des Büchleins beinhalten gerade einmal drei oder vier Verszeilen, der restliche Platz ist dem Kommentar vorbehalten. Die überbordende Anmerkungspraxis, die Betonung des Täuschungscharakters – »katholische| Geistliche|« hätten Lavater »zum Werkzeug« gemacht – und der Anspruch, die »wahre« Bedeutung der Worte darlegen zu wollen, legen nahe, dass hier mehr auf dem Spiel steht als die Frage nach der richtigen liturgischen Praxis. Der Abschluss der anonymen Vorrede bestätigt diese Vermutung. Hier warnt der Autor davor, sich der katholischen Lehre und ihren Praktiken zu nähern:

Uebrigens wird dieses neue Beyspiel, wie weit schon die Verflechtung katholischer und protestantischer Ideen gehe, jeden redlichen Protestanten hoffentlich aufmuntern, zwar unsere katholische Brüder zu lieben, aber sich ihrer Lehre und Disciplin auf keine Weise zu nähern, vielmehr sich vor der List der Proselytenmacher zu hüten, die auf uns zu wirken wissen, wo man es am wenigsten dächte. Dieß ist höchst nöthig, wenn wir Protestanten, das heißt, freye, blos von Schrift und Vernunft eingeschränkte Christen bleiben wollen, wenn wir nicht von einer so starken und so oft unsichtbar wirkenden Macht wieder unter das Joch der katholischen Hierarchie sollen gezwungen werden.⁵³

Die »so oft unsichtbar wirkende | Macht« »wirke« – wie man aus dieser Stelle schließen kann – eben nicht allein aufgrund der »jesuitischen Täuschungskünste«,⁵⁴ sondern sei der katholischen »Lehre und Disciplin« wesentlich eigen, schließlich sollen sich die »redlichen Protestanten« vor ihr bereits hüten. Mit anderen Worten: Gewarnt wird vor einer persuasiven Kraft des Katholizismus, die sich in den – der Titel der anonymen Edition kündigt es, obgleich mehrdeutig, bereits an – Lobgedichten Lavaters und/oder im katholischen Gottesdienst und der Klosterandacht manifestiert. Damit liegt der protestantische Verdacht gegen die persuasive Macht katholischer Praktiken auf einer Linie mit der von Immanuel Kant maßgeblich vorgenommenen Differenzierung zwischen den »Maschinen der Überredung« der (klassischen) Rhetorik einerseits,⁵⁵ andererseits einer Ästhetik, die von sich erklärt, »ein bloßes unterhaltendes Spiel mit der Einbildungskraft [...] treiben zu wollen«. ⁵⁶ Frappant aber ist, dass in Lavaters Gedicht die »Maschinen der Überredung« ja gerade durchschaut werden; Flittergold und falscher Marmor sind als solche markiert und damit ihres Täuschungspotenzials beraubt. Der protestantische Verdacht geht also weiter; er unterstellt der (katholischen) Kunst die Macht, »Subjekte *gegen* deren erklärten freien, rationalen Willen vollständig [zu] verwandeln«. ⁵⁷

Anders gesagt: Die protestantischen Kritiker Lavaters sprechen der katholischen Kunst zu, was die katholische Kirche als wesentliches Element ihres Sakramentenverständnisses definiert: die Wirksamkeit unabhängig von subjektiven Akten der Deutung. Die Anmerkungen der Kritiker, diese oder jene katholische (Un-)Sitte sei nur »opus operatum, gehlel gar nichts ans Herz«, ⁵⁸ wird so unterlaufen von der Annahme einer (durchaus magisch zu nennenden) objektiven Wirksamkeit der Rituale und Praktiken selbst. Das einerseits von Lavater, andererseits von den betenden Mönchen Gemeinte ist sekundär. Dasselbe gilt für die jedem ästhetischen Produkt eigene Logik der Verbergung der Mittel. Entscheidend ist nur das Sichtbare, die Erscheinung.

Konfessionelle Implikationen ästhetischer Entwürfe

Mit der zweifachen protestantischen Perspektive auf die katholischen Praktiken werden, wie ich zu zeigen versucht habe, »andere« ästhetische Konzepte des Katholizismus im Zeitalter der Spätaufklärung sichtbar. Ein Begriff des katholischen Sakramentenverständnisses spielte in meiner Rekonstruktion eine zentrale Rolle: das *opus operatum*. Es behauptet eine wirklichkeitskonstituierende Wirkung, die an feststehende, tradierte Formen gebunden, von den beteiligten Subjekten jedoch unabhängig ist: Die vom Priester – nicht als Individuum, sondern als Inhaber des Amtes⁵⁹ – gesprochenen Einsetzungsworte sind Werkzeugursache der Wandlung, und analog dazu sind auch die anderen Sakramente wirksam (also: transformieren das Subjekt oder eben Brot und Wein) aufgrund der jeweiligen Position – nicht Subjektivität – von Spender und Empfänger sowie der damit verbundenen (tradierten) Performance. Es ist diese Behauptung der objektiven Wirksamkeit von Erscheinungen, die die spätaufklärerisch-protestantische Polemik in den Mittelpunkt stellte – und die, wenig später, die frühromantische Kunstreligion informierte.

Will man diese katholischen Praktiken als Teil einer spezifisch katholischen Ästhetik verstehen, lohnt ein kontrastiver Vergleich mit dem zentralen »Ästhetiker« des 18. Jahrhunderts, Alexander Gottlieb Baumgarten. Sein 1750 veröffentlichter erster Band der *Aesthetica* definiert den *felix aestheticus*, den glücklichen Ästhetiker, anhand subjektiver Vermögen: Geschmackvoller Geist, scharfes Empfindungsvermögen (*acute sentiendi*), feine Einsicht und mehr bilden das im Subjekt liegende Fundament für sowohl die (erkenntnisreiche) Rezeption wie die Produktion von sinnlich Wahrnehmbarem.⁶⁰ Im expliziten Anschluss an Baumgarten forcierte Johann Georg Sulzer die Abtrennung der ästhetischen Erfahrung von ihrem Objekt.⁶¹

Zum ästhetischen Stoff gehört alles, was vermögend ist, eine, die Aufmerksamkeit der Seele an sich ziehende, Empfindung hervor zu bringen. Solche Empfindungen können aber nicht ohne die selbstthätige Mitwirksamkeit der Seele hervor gebracht werden. *Also werden sie durch den ästhetischen Stoff mehr veranlasset, als hervorgebracht.* Der Künstler verliert seine Arbeit, wenn die, für welche sie gemacht ist, die Fähigkeit nicht haben, davon gerührt zu werden.⁶²

Baumgarten fasst diese notwendigen Vermögen des (rezipierenden wie produzierenden) *felix aestheticus* mit der Formel von der »angeborenen Größe des Herzens«⁶³ – unter metaphorischer Nennung jenes Organs also, das in der primär sinnlichen katholischen Liturgie laut protestantischem Kommentar keine Rolle spielt.⁶⁴

Das *opus operatum* wäre aus Sicht der Baumgarten'schen Ästhetik somit vor allem eines: Einspruch gegen die Disziplin selbst und ihre kategorische Verabsolutierung des Subjektiven. Damit stellt sich die Frage, mit welchem Recht es überhaupt als für die Ästhetik – die Disziplin in ihrer Historizität ernst genommen – relevant behauptet werden kann. Mario Grizelj skizziert, auf die Eucharistie Bezug nehmend, eine mögliche Antwort. Die (auf Realpräsenz basierende) Abendmahlfeier sei eine Einübung in ein anderes Sehen:

Es genügt nicht, die Bezugnahme auf Gott einfach zu spiritualisieren und sie als rein intelligible Operation zu etablieren, in der mit dem Bezug auf das Nicht-Sinnliche und dem Glauben an die Präsenz Christi eine rein geistig-subjektive Teilhabe am Heilsgeschehen markiert wäre. Vielmehr muss jeder Glaubende und muss die Gemeinschaft der Gläubigen in der sinnlichen Anschauung der Verborgenheit [...] die jeweilige Gegenwärtigkeit des Heilsgeschehens leibhaftig erleben. [...] Das sinnlichste Ereignis ist den Sinnen, vor allem den Augen, nicht zugänglich, gleichzeitig wird diese Unzugänglichkeit des Sinnlichen sinnlich erfahren [...]. Damit wird jedoch das Konzept ›Sehen‹ umformatiert. Sehen markiert dann nicht einfach nur das Visuelle. [...] Die Augenzeugenschaft wird in der Eucharistiefeier transformiert zu einer polysensoriell-somatischen [...] und multimedialen [...] Augenzeugenschaft.⁶⁵

Das »schauspielartige Ensemble der Eucharistiefeier« mache »die Beobachtung des Unbeobachtbaren überhaupt erst möglich.«⁶⁶ Grizeljs Analyse der Eucharistie trifft ihr entscheidendes Paradox: Im Zentrum der Transsubstantiation ist eine Unverfügbarkeit; die (unsichtbare, von menschlicher Handlung unabhängige) Wandlung der Substanz – weltlicher Ausdruck von Gottes ›Herrlichkeit‹ – wird beantwortet mit der Herrlichkeit des eucharistischen Ensembles⁶⁷ – polysensoriell, multimedial, der Ästhetik des Erhabenen verwandt.

Die grundlegende – und nicht nur die Eucharistie, sondern alle Sakramente betreffende – Figur und Ursache dieser Unverfügbarkeit ist der Dogmatik des Katholizismus das *opus operatum*.⁶⁸ Wie bereits erwähnt, liegt dem *opus operatum* die Differenzierung von Wirkursache (Christus/der Heilige Geist/Gott) und Werkzeugursache (der Priester) zugrunde: Im Sakrament handelt Christus durch die Person des Priesters, es geht darum, »in einer Handlung die Wirklichkeit ihrer Wirkung sowohl vom sie vollziehenden Subjekt [...] als auch vom Verlauf ihres Vollzugs zu trennen.«⁶⁹ Der Priester fungiert als Mittler des Absoluten, dessen im Endlichen realisierte Wirkung, die Transformation des Rezipienten, unabhängig von dessen Subjektivität vonstattengeht. Die protestantische Kritik an Lavaters Gedicht machte in polemischer Absicht dieses katholische Spezifikum sichtbar. Wenige Jahre nach den gegen Lavater gerichteten Polemiken nimmt die Romantik das von der Spätaufklärung herauspräparierte katholische

Wirksamkeitsverständnis auf und macht die »objektive Wirkung« des Sinnlichen zu einem zentralen Bestandteil ihrer Kunst(-theorie). Dazu gehören etwa Wackenroders und Tiecks Beschwörung der Sprachen von Kunst und Natur, die »auf einmal, auf eine wunderbare Weise, unser ganzes Wesen [bewegen], und [...] sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört«⁷⁰ drängen, ebenso wie Kleists affirmative Darstellung der Gewalt der Musik. Katholische Praktiken und romantische Kunstwerke korrelieren in ihrer objektivierenden Fassung der transformierenden Kraft des Sinnlichen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. prägend für die Forschung der letzten Jahre die Monographien und Sammelbände Wolfgang Braungarts, Clemens Porschlegels und Daniel Weidners: Wolfgang Braungart, *Literatur und Religion in der Moderne. Studien*, Paderborn 2016; Andrea Polaschegg, Daniel Weidner (Hg.), *Das Buch in den Büchern. Wechseleffekte von Bibel und Literatur*, Paderborn 2012; Stefanie Ertz u.a., *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München 2012; Martin Tremml, Daniel Weidner (Hg.), *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München 2007; Daniel Weidner, *Bibel und Literatur um 1800*, München 2011; Daniel Weidner (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart 2016; Daniel Weidner (Hg.), *Die Wiederkehr der Religionen und die Kulturwissenschaften*, Berlin 2017; Clemens Porschlegel, *Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der literarischen Moderne*, Wien-Berlin 2011; Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen 1997; Clemens Porschlegel, *Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne. Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball*, Wien-Berlin 2017; Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. 1: *Um 1800*, Paderborn 1997; Wolfgang Braungart, Joachim Jacob, Jan-Heimer Tück (Hg.), *Literatur/Religion. Bilanz und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Stuttgart 2019.
- 2 Vgl. Reimund B. Szuj, *Adiaphorie und Kunst. Studien zur Genealogie ästhetischen Denkens*, Tübingen 2005; Petra Bahr, *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A.G. Baumgarten und I. Kant*, Tübingen 2004; Joachim Jacob, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997.
- 3 Vgl. Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2009; Bernd Auerochs, *Das Bedürfnis der Sinnlichkeit. Möglichkeiten funktionaler Äquivalenz von Religion und Poesie im 18. Jahrhundert*, in: Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (Hg.), *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin-New York 2011, 29–44.
- 4 Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004, 185.
- 5 Marco Rispoli, *Kunstreligion und künstlerischer Atheismus. Zum Zusammenhang von Glaube und Skepsis am Beispiel Wilhelm Heinrich Wackenroders*, in: Meier, Costazza, Laudin (Hg.), *Kunstreligion*, Bd. 1, 115–133, hier 128.

- 6 Herbert Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis*, Stuttgart 1991, 261.
- 7 Vgl. Jonathan Blake Fine, *The Birth of Aestheticized Religion out of the Counter-Enlightenment Attraction to Catholicism*, in: *European Romantic Review*, 26 (2015), 43–57.
- 8 Ebd., 47.
- 9 Meines Wissens gibt es nur zwei Arbeiten, die sich dem Gedicht zumindest kurz widmen: Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart 1993, 236ff.; Fine, *Birth of Aestheticized Religion*, 47–51; für Kemper dient das Gedicht dazu, die Provokation zu kontextualisieren, die die *Herzensergießungen* für ein spätaufklärerisches Publikum darstellten; die konkrete Analyse der im Gedicht zur Darstellung kommenden Ästhetik unterbleibt.
- 10 Vgl. Horst Weigelt, Niklaus Landolt, Rudolf Dellsperger (Hg.), *Bibliographie der Werke Lavaters. Verzeichnis der zu seinen Lebzeiten im Druck erschienenen Schriften*, Zürich 2001, 239f.
- 11 Zur Nicolai-Lavater-Polemik vgl. die Darstellungen von Sigrid Habersaat, *Verteidigung der Aufklärung. Friedrich Nicolai in religiösen und politischen Debatten*, Würzburg 2001, Bd. 1, 82–117; Ursula Paintner, *Aufgeklärter Antijesuitismus? Zur antijesuitischen Argumentation bei Friedrich Nicolai*, in: Stefanie Stockhorst (Hg.), *Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung*, Göttingen 2013, 315–335; zur besonderen Rolle des 1773 aufgehobene und 1814 wiederhergestellten Jesuitenorden im Kontext von Nicolais verschwörungstheoretisch zu nennenden »Jesuitenriechelei« vgl. zudem Ralf Klausnitzer, *Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750–1850*, Berlin 2007, 179–273. Speziell zur Rolle der *Berlinischen Monatsschrift* – und damit Johann Erich Biesters und Friedrich Gedikes – in diesem Kontext vgl. Yvonne Wübben, *Von »Geistersehern« und »Proselyten«. Zum politischen Kontext einer Kontroverse in der Berlinischen Monatsschrift (1783–1789)*, in: Ursula Goldenbaum, Alexander Košenina (Hg.), *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, Hannover 2003, Bd. 2, 189–220.
- 12 Die Konfessionalisierungsforschung geht davon aus, dass sich die Konfessionen »[im 18. Jahrhundert [...] mehr mit sich selber [beschäftigten], im 19. Jahrhundert mehr mit den anderen Konfessionen. Jetzt schälte sich aus einem oft dubios katholisch-protestantischen Mischglauben ein scharfes konfessionelles Bewußtsein heraus, das Grenzen absteckte – gegen jeden Irrglauben und jede aufklärerische Kritik« (Olaf Blaschke, *Der »Dämon des Konfessionalismus«. Einführende Überlegungen*, in: ders. [Hg.], *Konfessionen im Konflikt. Deutschland zwischen 1800 und 1970. Ein zweites konfessionelles Zeitalter*, Göttingen 2002, 13–69, hier 20). Für Blaschke beginnt das 19. Jahrhundert der zweiten Konfessionalisierung erst mit dem Jahr 1817 (vgl. ebd., 27). Diese These wäre mit Blick auf die in meinem Artikel diskutierten Polemiken des späten 18. Jahrhunderts zu hinterfragen.
- 13 Vgl. Johann Caspar Lavater, *Wenn nur Christus verkündigt wird! oder: Empfindungen eines Protestanten in einer katholischen Kirche von J. C. Lavater*, eingeleitet von Anonymus, in: *Berlinische Monatsschrift*, 8(1786)2, 348–353; Friedrich Nicolai, *Anmerkungen über das zweyte Blatt von Herrn J. C. Lavaters Rechenschaft an seine Freunde, und über Herrn P. J. M. Sailers zu Dillingen Märchen*, Berlin–Stettin 1787, 32–39. Diese *Anmerkungen* samt zugehöriger Gedichtkommentierung publizierte Nicolai erneut als Anhang zum achten Band seiner *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*.
- 14 Vgl. Johann Ehrenfried Christoph Rudolphi, [Rez.] *Johann Caspar Lavaters ver-*

- mischte gereimte Gedichte, vom Jahr 1766 bis 1785. Für Freunde des Verfassers [...]*, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, 68(1786)2, 603–612.
- 15 Vgl. Johann Caspar Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte auf den katholischen Gottesdienst und auf die Klosterandachten. Neu aufgelegt. Mit Anmerkungen zweyer Protestanten*, hg. von Anonymus, kommentiert von Anonymus und Johann Ehrenfried Christoph Rudolphi, Leipzig 1787.
- 16 Vgl. die Rezension in *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, 54(1783)1, 43–49.
- 17 Vgl. Johann Caspar Lavater, *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte, vom Jahr 1766 bis 1785*, Winterthur 1785, 63–67. Der Band enthält auch das Gedicht *Die fromme Nonne* (ebd., 421–433), welches ebenfalls für seine katholisierenden Tendenzen angegriffen und in der anonymen kommentierten Edition von 1787 wiederabgedruckt wurde.
- 18 Anonymus, *Einleitung*, in: Lavater, *Wenn nur Christus verkündigt wird*, 348.
- 19 Lavater, *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 63.
- 20 Im Unterschied zu mir deutet Fine die ersten Zeilen als Auseinandersetzung mit einem (selbst-)entfremdeten Protestantismus: »The poem begins with a description of Protestants as being held back from the Messiah and forced to worship what is in reality a deviation from truth, which provokes the anonymous Protestant in the poem to call out to join the mass of Catholic supplicants« (Fine, *Birth of Aestheticized Religion*, 49).
- 21 Lavater, *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 63f.
- 22 Ebd., 64.
- 23 Zur katholischen Messe als polysensorielle Erfahrung vgl. Mario Grizelj, *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock - Kleist - Brentano)*, Paderborn 2018, 96–102. Fine spricht im Zusammenhang mit Lavaters Schilderung der katholischen Messe von einer »synesthetic apprehension of the numerous sensory experiences that are characteristic of Catholic religious ceremonies« (Fine, *Birth of Aestheticized Religion*, 49).
- 24 Lavater, *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 64.
- 25 Vgl. Rudolphi, [Rez.] *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 606; Nicolai, *Anmerkungen*, 33.
- 26 Vgl. Jacques Courvoisier, *Vom Abendmahl bei Zwingli*, in: *Zwingliana*, 11 (1962), 415–426, hier 422. Daniel Weidner bezeichnet die Differenz zwischen dem Zwinglischen und dem auf Realpräsenz basierenden (Lutheranern und Katholiken gemeinsamen) Verständnis als »Urszene des neuzeitlichen Übergangs von Präsenz- zu Repräsentationskultur« (Daniel Weidner, *Sakramentale Repräsentation als Modell und Figur*, in: Ertz u. a., *Sakramentale Repräsentation*, 13–28, hier 14). Es wäre möglich, Lavaters Verwendung des Verbs »sein« als »meinen, bedeuten«, also zwinglianisch, zu lesen. Dass dies dem protestantischen Kommentator gerade nicht gelingt, ist Beleg dafür, dass hier nicht theologische Fragen, sondern Sinnlichkeit und ihre Wirkung verhandelt werden. Darüber hinaus spricht Lavaters Affinität zum Wunderglauben (vgl. Daniela Kohler, *Eschatologie und Soteriologie in der Dichtung. Johann Caspar Lavater im Wettstreit mit Klopstock und Herder*, Berlin–Boston–München 2015, 39–45) gegen die Deutung der Verbverwendung als »zwinglianisch«.
- 27 Lavater, *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 65.
- 28 Ebd.
- 29 In rhetorischer Hinsicht sind die katholischen Praktiken in der Darstellung Lavaters auf das *pathos* ausgerichtet, *movere* ist ihre Aufgabe.
- 30 Lavater, *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 67.

- 31 Fine, *Birth of Aestheticized Religion*, 50.
- 32 Für die Rhetorik vgl. Dietmar Till, *Affekt contra ars. Wege der Rhetorikgeschichte um 1700*, in: *Rhetorica*, 24 (2006), 337–369. Für die Ästhetik will ich verkürzend auf eine zentrale wirkungsästhetische Anmerkung in Lessings *Laokoon* verweisen: »Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein l..l. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören« (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke und Briefe*, 12 Bde., hg. von Wilfried Barner, Frankfurt/Main 1990, Bd. 5.2, 11–618, hier 124). Vgl. ausführlicher auch David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984 sowie den Problemabriss von Claudia Albes, *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Einleitung*, in: dies., Christiane Frey (Hg.), *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*, Würzburg 2003, 9–28.
- 33 Vgl. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, 246–269.
- 34 Lavater, *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 64.
- 35 »Dir macht, nur Dir, die kleine/Schon früh belehrte Schaar der Jungen/Das Kreuz, regt Lippen Dir und Zungen./Schlägt Dir mit Andacht und mit Lust/Mit kleiner Hand dreymal die Brust!« (ebd.).
- 36 Anonymus, *Fußnote i*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 22; Nicolai, *Anmerkungen*, 37. Rudolphi greift auf den Begriff zurück, um das Gesamt der im Gedicht geschilderten katholischen Eigenarten zu verurteilen, vgl. Rudolphi, *Rez. Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 610.
- 37 Anonymus, *Fußnote i*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 22.
- 38 Nicolai, *Anmerkungen*, 37.
- 39 Vgl. Gunther Wenz, Henning Schröer, *Sakramente*, in: Horst Balz, u.a. (Hg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin–New York 1998, Bd. 29, 663–703, hier 668 ff.
- 40 Vgl. Paul Tschackert (Hg.), *Die unveränderte Augsbургische Confession. Kritische Ausgabe mit den wichtigsten Varianten der Handschrift und dem Textus receptus*, Leipzig 1901, 93. Das dogmatische Verständnis der Sakramente ist freilich komplexer und bei Zwinglianern, Lutheranern und Calvinisten unterschiedlich; vgl. Wenz, Schröer, *Sakramente*, 670–677; Josef Finkenzeller, *Die Lehre von den Sakramenten im allgemeinen. Von der Reformation bis zur Gegenwart*, Freiburg 1982, 2–50. Obgleich die Ablehnung der Wirkung der Sakramente *ex opere operato, sine fide in Christo* als innertheologische Reaktion auf eine extreme scholastische Position bezeichnet werden kann, gilt – und darum wird es mir im Folgenden gehen – das katholische Sakramentenverständnis als »Grundbestand klassischer kontroverstheologischer Unterscheidungslehre aus protestantischer Sicht« und verlässt in dieser polemischen Gestalt schon vor Nicolai und Rudolphi die innertheologischen Fachdebatten (Gottfried Martens, *Ex opere operato. Eine Klarstellung*, in: Jürgen Diestelmann, Wolfgang Schillhahn [Hgl.], *Einträchtig lehren. Festschrift für Bischof Dr. Jobst Schöne*, Groß Oesingen 1997, 311–323, hier 311).
- 41 Das Konzil von Trient verurteilte das reformatorisch-protestantische Sakramentenverständnis ausdrücklich und betonte die »objektive« Wirksamkeit der Sakramente *ex opere operato* (vgl. Finkenzeller, *Die Lehre von den Sakramenten*, 62–65).
- 42 Giorgio Agamben, *Opus Dei. Archäologie des Amtes*, Frankfurt/Main 2013, 44.

- 43 Rudolphi, *Fußnote k*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 22 | hier und für die folgenden Zitate gilt: Kursivdruck gibt gesperrten Druck des Originals wiederl.
- 44 Anonymus, *Fußnote x*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 28.
- 45 Anonymus, *Fußnote e*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 20.
- 46 Anonymus, *Fußnote i*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 34f.
- 47 Aus diesem Grund, so scheint mir, zielen zahlreiche der Anmerkungen als (rhetorische) Fragen auf die Erklärung der Intention, des Gemeinten, des Geglaubten: »Ists möglich, daß ein vernünftiger Mann so etwas denken, geschweige denn sagen kann?« (ebd., 17), »Glaubet Herr Lavater etwa, sie li.e. die Transsubstantiation| könne [...] begründet seyn?« (ebd., 22).
- 48 Rudolphi, |Rez.| *Johann Caspar Lavaters vermischte gereimte Gedichte*, 610.
- 49 Ebd., 604f.
- 50 Anonymus, *Fußnote i*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 34.
- 51 Anonymus, *Vorbericht*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 3–10, hier 3f.
- 52 Ebd., 3.
- 53 Ebd., 9.
- 54 Vgl. ebd., 6. Der 1773 aufgehobene und 1814 wiederhergestellte Jesuitenorden war bevorzugter Gegenstand von Verschwörungstheorien in den Jahrzehnten um 1800, vgl. die ebenso materialreiche wie faszinierende Rekonstruktion von Klausnitzer, *Poesie und Konspiration*, 179–273. Speziell zur Rolle der *Berlinischen Monatsschrift* in den Verschwörungsszenarien vgl. Wübben, *Von ›Geistersehern‹ und ›Proselyten‹*.
- 55 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1974, 266.
- 56 Ebd., 267. Zur negativen Wertung der (rhetorischen) Persuasion in der Aufklärungsrhetorik vgl. Joachim Knappe, *Persuasion*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 2003, Bd. 6, 874–907, hier 895ff.
- 57 Pornschlegel, *Allegorien des Unendlichen*, 64. Pornschlegel prägt diese Formulierung in einer Analyse von Heinrich von Kleists *Die heilige Cäcilie*.
- 58 Anonymus, *Fußnote i*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 22.
- 59 Vgl. Agamben, *Opus Dei*, 94f.
- 60 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*, hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, Bd. 1, 26–37 (§§ 28–45). Bekanntlich geht es, um kurz daran zu erinnern, Baumgarten eben nicht (nur) um Kunstwerke, sondern um die Etablierung der *gnoseologia inferior*, um eine epistemologische Aufwertung der Sinne.
- 61 Vgl. Johann Georg Sulzer, *Ästhetik*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Teil. von A bis J*, Leipzig 1773, 27–29, hier 28.
- 62 Johann Georg Sulzer, *Ästhetisch (Schöne Künste überhaupt)*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 29–30, hier 29 |HvHg. J.C.H.I.
- 63 Baumgarten, *Ästhetik*, 37 (§ 45) |Kursivdruck gibt Kapitälchen wiederl.
- 64 Siehe etwa »Das elende Geplärre der Mönche im Chor, ist bloß schädlicher Zeitverderb, bloß elendes opus operatum, geht gar nicht ans Herz« (Anonymus, *Fußnote i*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 22) oder »Andacht? Wer jemals gesehen hat, wie mechanisch, wie ganz ohne Gedanken die Katholischen sich bekreuzen und die Brust schlage, der wird diese bloße Ceremonie nimmermehr für Andacht gelten lassen« (Anonymus, *Fußnote o*, in: Lavater, *Johann Caspar Lavaters drey Lobgedichte*, 24).
- 65 Grizelj, *Wunder und Wunden*, 97.
- 66 Ebd., 101. Grizelj bezieht sich mit dem Ensemble-Begriff auf einen Aufsatz Stefanie

Ertz', der die Aufgabe des »Ensemble[s] von Aussage, Geste und Ereignis« in der »Herstellung der Wahrheitsbedingungen der eucharistischen Formel« (vgl. Stefanie Ertz, *Die Linguistik der Präsenz. Port-Royal oder das sakramentale Zeichen in den Umbrüchen der neuzeitlichen Epistemologie*, in: dies. u. a., *Sakramentale Repräsentation*, 295–328, hier 319) sieht.

- 67 In seiner kritischen Lektüre der theologischen Diskussion um »Herrlichkeit« brachte Giorgio Agamben dieses spiegelbildliche Verhältnis auf folgende Formel: »Die subjektive Herrlichkeit ist lediglich die freudige Antwort des Menschen auf die objektive Herrlichkeit Gottes« (Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung*, Berlin 2010, 255). Auch Agamben kommt, auf Marcel Mauss referierend und homolog zu Grizelj, auf die Frage, ob nicht erst die Verherrlichung des Menschen die »göttliche« Herrlichkeit hervorbringt (vgl. ebd., 271).
- 68 Und: Ohne es gäbe es keine Notwendigkeit, die Unverfügbarkeit der sakramentalen Wandlung mit einem Exzess an erhabenem »Beiwerk« zu umgeben.
- 69 Agamben, *Opus Dei*, 49.
- 70 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, 132f.

Marius Reisener

Phantom-Genre und Phantom-Gender

Geschlecht in Karl Morgensterns

»Ueber das Wesen des Bildungsromans« (1819/20)

Zwei eigenartige Gegenstände beginnen im 18. Jahrhundert damit, die Theorien und Poetiken literarischer Gattungen zu beschäftigen und dort nicht weniger eigenartige Allianzen einzugehen: Roman und Geschlecht. Galt der Roman gemeinhin noch als ›verweiblichtes‹ und ›verweiblichendes‹ Genre, wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts mit steigender Intensität ein spezifischer Aufwand auch mithilfe der Kategorie ›Männlichkeit‹ betrieben, um den Roman als geeignetes Medium zur Darstellung ›moderner‹ Phänomene zu mobilisieren. Sofern Regelpoetiken im traditionellen Sinn ihre Zugriffsmöglichkeiten auf das Literatursystem immer weiter einbüßten, verlagerten sich die Debatten um die neue Gattung in deren Peripherie: Rezensionen, Vorwörter oder Aphorismen waren es, die bis zur ersten systematischen und habitualisierten Theorie des Romans – gemeint ist der gleichnamige Text von Georg Lukács (1916) – zu den Austragungsorten um dessen ästhetische Würden avancierten. Hierbei kann der Roman aufgrund seiner Wildheit, Ungezügeltheit und Passungenauigkeit nicht nur als Sonderfall literarischer Gattungen gelten – vielmehr stellen der Roman und seine Theorien aufgrund der Nichtgegebenheit seiner Form die Frage nach Form, und zwar auch nach der des Lebens¹ und damit nach der von ›Geschlecht‹.

Somit müssen Theorien, die sich explizit einer Ontologisierung von Form verschrieben haben, und ihre Verfahrensweisen zumindest verdächtig werden. Das gilt im Besonderen für das Konzept des Bildungsromans, das literarhistorisch um *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gravitiert – und dabei hatte Wilhelm am Ende von Goethes Roman doch nur Glück und nicht einmal Bildung erfahren. Wenn es sich dabei, wie Rolf Selbstmann herausgearbeitet hat, auch noch um »Glück der Nichterkenntnis und des Nichtverdienstes« handelt und sich der Schluss des Romans sogar zu Negationen jener Glücks- und Bildungsbegriffe verdichtet, dann ist diesem Bildungsroman »eine Fortsetzungsnotwendigkeit schon eingeschrieben.«² Oder doch zumindest die Revisionsmöglichkeit eines teleologisch ausgerichteten Bildungskonzepts – nicht zuletzt, weil ja gerade die *Wanderjahre* ihre Herkunft und ihr Fort-Schreiten im Schatten des Vorgängers durchkreuzen. Sofern also Unzulänglichkeit im Bildungsroman Ereignis wird,³ die Gattung aber dennoch ein Modell mit sinnstiftender Funktion für nachfolgende

Generationen bereitstellt,⁴ sollte es daher zumindest verwundern, dass die ersten Umriss einer Theorie dieser Gattung an den Rändern des Schlagschattens gezeichnet wurden, die die *Lehrjahre* 25 Jahre zuvor geworfen hatten.

In dem vorliegenden Beitrag möchte ich mich anhand der ersten Theorie des deutschsprachigen Bildungsromans, Karl Morgensterns *Ueber das Wesen des Bildungsromans* (1819/20), dem Gegenstand ›Geschlecht‹ als einem elementaren Bestandteil solcher Theorien annähern, der darin dreierlei vollbringt: er wird erstens zur Produktion des Primärobjekts (Roman) poetologisch angestrengt; zweitens wird er zugleich durch die Verfahrensweise der Texte mitproduziert; und schließlich zersetzt er drittens diese Theorien paradoxerweise von innen. Die Ausgangshypothese ist dabei die folgende: Entgegen ihrem Vermögen (*faculty*) (als Theorien), den Formverläufen von Literatur nur noch folgen, sie aber nicht mehr (wie noch Poetiken) vorhersagen zu können,⁵ sind Romantheorien vielmehr daran interessiert, deskriptiv und damit präskriptiv zu verfahren,⁶ und hilfreich bei dieser Beschreibungsarbeit ist die Vergeschlechtlichung ihres Gegenstandes – wenn nicht immer dezidiert auf der Textoberfläche, so zumindest doch auf der Ebene ihrer Verfahrensweisen. Insofern der Roman und seine Form an sich selbst Formgenese verhandeln und diese Verhandlung ab 1800 zu einer wird, die auch die Formen des Lebens – geradezu im Gleichschritt – und deren Formung beschreibt, kommt den Theorien, die diese Formen von außen regelgeleitet einhegen wollen, eine Sonderrolle zu. Die Romantheorien tragen in die dem Roman korrespondierende Form des Lebens ein spezifisches Verständnis von Geschlecht ein, womit beide Formen – Geschlecht und Roman – in ein Wechselverhältnis zueinander treten.

Denn als Form moderner *poiesis*, der Hervorbringung,⁷ ist der Roman zwar schon seine eigene Theorie und dessen Umsetzung – er ist aber sogar noch eine Theorie von etwas anderem als von Poesie: Als Gattung, deren Formen den Regeln der Emergenz folgen – emergent sind die Formen unter anderem deshalb, weil jede neue Form als Verbindung von Komponenten bereits dagesessener Formen Eigenschaften (*properties*) hat, die weder auf die Komponenten rückführbar noch von diesen ableitbar sind⁸ –, stellt der Roman neben seiner eigenen Theorie auch die des Lebens dar.⁹ Doch müssen die davon gesonderten Romanpoetiken als eigenständige Beiträge eines Wissens betrachtet werden, das sich an den Rändern von Romanen formiert und in das Konzept der Gattung selbst eindringt. Gattungen sind somit als relativ stabile Komplexe zu verstehen, »die von Machtkonflikten durchzogene, diskursiv organisierte Wissensbestände aktualisieren, repräsentieren und distribuieren.«¹⁰ Die Theorien werden von den Verfassern als Teile eines interesse- und regelgeleiteten Aussagesystems konzipiert, sodass sie als Dokumente lesbar werden, die für die spezifischen

Projekte der Autoren mobilisiert werden sollen, um deren semantisch unscharfe Gegenstände – Definiens und Definiendum – klarer zu konturieren. Und im Falle des Bildungsromans lautet das als Arbeitshypothese: Der Bildungs-Begriff wird operativ dort, wo er zur Theorie wird, und zwar zu einer von ästhetischer Erziehung sowie von literarischer Form, Geschlechter-Form und Lebens-Form.¹¹

Beginnen möchte ich mit einer historischen und ideengeschichtlichen Verortung Morgensterns; mit Blick auf seine Vorlesungen von 1810 gilt es dabei auch, sein Verständnis von Männlichkeit näher in den Blick zu rücken. Nach einführenden Bemerkungen zu der im Fokus stehenden Theorie des Bildungsromans ziehe ich auf die Erläuterung seines Gestalt- und Formenverständnisses ab, um nach der Analyse der Geschlechter-Imagines der Theorie (insbesondere ihrer Verfahrensweisen) abschließend auf diejenigen Stellen des Textes näher einzugehen, in denen sich die Theorie selbst untergräbt.

I.

Sprach Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* schon nur mehr lakonisch vom Katzenjammer des Jünglings, der sich in den »Lehrjahren« zum Manne »die Hörner ablauft« und »das angebetete Weib« erobern soll, nur um letztlich im trostlosen Philistertum das »Hauskreuz« der Ehe zu tragen,¹² sollte etwa zur selben Zeit und ca. 1700 km weiter nordöstlich von Berlin an der Dorpater Universität dem männlichen Bildungsgang noch zu ganz anderen Würden verholfen werden. Karl Morgenstern, Professor für Philosophie und Eloquenz, veröffentlicht dort in der Zeitschrift *Inländisches Museum* zwei 1819 und 1820 gehaltene Vorträge, die unter dem Titel *Ueber das Wesen des Bildungsromans* publiziert werden.¹³ Es handelt sich um die diskursive Geburtsstunde dieses epochemachenden Begriffs. Ohne größere Aufmerksamkeit erregt zu haben, hatte Morgenstern die Neuprägung bereits 10 Jahre zuvor eingeführt,¹⁴ und zwar im *Bruchstück einer den 12./24. Dec. 1810 zu Dorpat im Hauptsaal der Kaiserl. Universität öffentlich gehaltenen Vorlesung über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane*.¹⁵ Doch mit dem anachronistischen wie anageographischen Schemen des Bildungsroman beschwor Morgenstern noch einen weiteren Dämonen herauf, der von nun an Teil des Bildungsromans-Dispositivs sein sollte und zugleich als dasjenige Element identifiziert werden kann, das dessen Theorien noch bis ins frühe 20. Jahrhundert als sein Schatten begleiten sollte – den der Männlichkeit.¹⁶

Etwa 1798 war es, dass Halle zu einem der intellektuellen Zentren Europas avancierte, in dem Moment also, da sich der deutsche Idealismus zu formieren

begann; zur gleichen Zeit verließ Karl Morgenstern die Region, um an der Dorpater Universität seine Professur anzutreten. Dieser Umstand ist dann auch verantwortlich für die Schiefelage zwischen ideengeschichtlicher Verortung des Bildungsromans in der Hochphase des deutschen Idealismus und Morgensterns – unzeitgemäßer – intellektueller Beheimatung im späten 18. Jahrhundert.¹⁷ Entgegen seines geringen Bekanntheitsgrades in der aktuellen germanistischen Forschung, sollte der diskursive Einschlag, den Morgenstern zu Lebzeiten und darüber hinaus hatte,¹⁸ zumindest nicht unterschätzt werden, das verdeutlicht das Echo der Konzeptionen von Bildung, Heldentum und Ganzheit, die spätestens seit Wilhelm Dilthey Eingang in den mentalen Haushalt der gebildeten Welt fanden und noch immer im Sprechen über den Roman nachhallen.

Der Blick auf einen anderen Vortrag, der zur selben Zeit entstanden ist wie die Abfassung zum Bildungsroman, kann zunächst zeigen, wie sehr das noch immer verhandelte Bildungsroman-Dispositiv von einer Gender-Agenda durchsetzt ist und wie die Kategorie ›Geschlecht‹ damit als Beschreibungs- und Verfertigungskategorie auch von Literatur veranschlagt wurde und damit gleichsam ästhetisch aufgewertet werden sollte. Gemeint ist der 1810 öffentlich gehaltene Vortrag *Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane* (1817), in dem Morgenstern nebulös die Figur des Ideal-Dichters beschreibt, um an dessen Einzigartigkeit den Mangel an und die Notwendigkeit von Autoren eines solchen Schlages zu demonstrieren:

In der allerletzten der bekannten *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände*,¹⁹ finden sich über die wirkliche Welt und ihre Bewohner unter andern folgende Worte: »Endlich verschwindet auch dem Edelsten die Hoffnung und der Glaube, und selbst der, welcher sich selbst am getreuesten geliebt, dem am längsten ausgehalten, und bis ans Ende gekämpft hat, stirbt mit gebrochenem Herzen und verhülltem Geiste.«

Ja wohl ist *die* Welt, die der Edle im reinen, weiten Herzen trägt, eine andere; eine andere, die wirkliche Welt. Und so mußte es seyn und bleiben, damit, wenn Glückseligkeit dem Menschen problematisch blieb, etwas Höheres nicht problematisch bliebe: *geprüfte moralische Kraft*, der Werth, die Würde des Menschen: *Tugend des Mannes*, wurzelnd im Elementenkampfe unter den Gewitterstürmen des Weltalls.²⁰

Der initiale Chiasmus wiegt ideale gegen wirkliche Welt auf und kehrt dabei ihr Wechselverhältnis heraus, wenn die beiden Wahrnehmungsmodi syntaktisch am Semikolon gegenübergestellt werden. Die Mannestugend, begriffen als Konstante, die trotz ausbleibender Glückseligkeit im Zeitalter der Entfremdung Bestand hat, ist nicht nur Teil, sondern Klimax der Kraft, Würde und des Wertes der Menschen, wie es als doppelt gefilterter Schluss hinter dem doppelten Kolon

in Erscheinung tritt. Schließlich ist es nicht nur die rhetorische Wucht der Komposita ›Elementenkämpfe‹ und ›Gewitterstürme‹, die ihre hyperbolische Wirkung auf die Tugend des Mannes zurückwerfen und die, indem sie als vernünftig gedacht werden, auf den Mann zurückgeworfen werden; auch wird diese als in Urkräften wurzelnd bestimmt, die wiederum den Wirkungsbereich von irdischem bis zum außerirdischen Bereich umspannen.

Einer der Dichter, der dieses Programm für sich beanspruchen könnte, ist »der Mann, von welchem hier die Rede ist.«²¹ In ehrfürchtiger Geste verschweigt Morgenstern den Namen dieses Protodichters – es handelt sich um Friedrich Maximilian Klinger²² – und schildert dessen Gewaltigkeit und Eindrücklichkeit. Der ausbleibenden Namensnennung kommt neben der Mystifizierung und Kodifizierung Klingers eine weitere Bedeutung zu.²³ Gegenüber seinen Zuhörern moniert Morgenstern, dass es suggestive Leerstelle seines Autorenentwurfs auszufüllen gilt. Denn es erfordert die »Vereinigung des wahren Dichters«, also das Zusammenkommen moralischer Integrität sowie philosophischen und weltmännischen Forschergeistes, um »die moralische Kraft des Menschen in Handlung von ihrer edelsten, ja erhabensten Seite vor unsern Augen« zu zeigen: Und »diese Stärke des *Charakters*, diese *männlich-moralische* Denkart, ist eine in der Deutschen Litteratur, so weit sie mir bekannt ist, einzige, noch viel zu wenig beachtete Erscheinung« (GZ, 193). Die Eigenschaft zum modernen Erzählen als Form der Evidenzerzeugung und damit der Evokation von Lebendigkeit – das meint das Vor-die-Augen-Stellen (*enargeia*) des handelnden Menschen (*energeia*)²⁴ – wird ausgegeben als Ursache und Effekt vermännlichter Tugenden.

Zum Höhepunkt schwingt sich die Rede jedoch auf nach den Erläuterungen zu der Überlegenheit der Romane Klingers gegenüber denen anderer Autoren. Denn diese stehen »doch an Kraft, männliche Denkart und Charakterstärke zu wecken, und gegen die Stürme des Lebens und die Schläge des Schicksals zu waffnen, jenen in anderer Hinsicht durch ihre Eigenthümlichkeit nicht weniger anziehenden weit nach« (GZ, 194). Es sind lediglich männliche Tugenden, die gegen dies- wie jenseitige Unwegsamkeiten gefeit machen, das will Morgenstern unmissverständlich klar stellen – und so handelt es sich hierbei auch erst um den Auftakt seiner Lobpreisung des Männlichen. Denn damit Morgensterns Konzeption des Bildungsromans bloß nicht falsch verstanden wird – seine Ideen würden ansonsten zu sehr in die Nähe derjenigen Prosa gerückt werden, deren »nicht genug zu preisenden Schönheit« und »meistens mit Liebe behandelten Helden« für die »Jugendbildung wenig fruchtbar« ist (GZ, 195) – folgt abschließend der große Appell, dem eine akute Mangeldiagnose vorangestellt ist. Gemeinsam ist diesen Romanen, dass ihnen etwas Wesentliches fehlt:

hohe moralische Kraft, durchgreifender männlicher Charakter. Man stelle einmal in dieser Hinsicht Werther, Wilhelm Meister, Eduard, Woldemar, Aristipp, selbst Agathon, einem Ernst von Falkenburg, einem Rafael de Aquillas, einem Giafar gegenüber, und wägt: nicht bloß Romanhelden, sondern Helden: Männer. – Wahrlich; wir leben in einer Zeit, wo Europa der Männer bedarf. (GZ, 195)

Die überschwängliche Interpunktion kommt einem Stottern, ja einer Typorrhoe gleich; der Autor ringt um die richtigen Worte – um sie schließlich zu finden: Männer! Als Klimax des Trikolons erscheint ein Männlichkeitsdesiderat, das in der Herleitung von ›Romanheld‹ über ›Held‹ zu ›Mann‹ nicht nur eine Klimax beinhaltet, sondern auch einen Transferprozess von der literarischen in die reale Welt vollführt. Im Anschluss erlangt der Autor, einer erlösenden Epiphanie gleich, sein Sprachvermögen zurück und ist nun wieder in der Lage, vollständige Sätze zu bilden. In gleicher Weise wie er es für die Bildung der Jugend einfordert, bringt er die Mannestugend auf den richtigen Weg. Morgenstern vollzieht somit an seinem eigenen Text die Wirkmacht männlich-moralisch korrekten Handelns und Schreibens.²⁵

II.

So nimmt es kaum Wunder, dass sich *poiesis* von Geschlecht auch auf die Theorie des Bildungsromans auswirkt, und zwar in unkalkulierter und unkalkulierbarer Weise. Morgensterns Vorlesungen von 1819–1820, die die Textgrundlage des Abdrucks seiner Theorie *Ueber das Wesen des Bildungsromans* darstellen, waren noch im Geiste eines romantischen Nationalismus gehalten.²⁶ Auf der Suche nach einheitsstiftender Poesie – damit ist eine Poesie gemeint, der unter nationalen, mentalen und poetologisch-diskursiven Gesichtspunkten das Potenzial zur Konstitution von Einheit zukommen soll – wurde Morgenstern bei Goethes *Lehrjahren* fündig, da hier »der Dichter dem Helden und der Scene und Umgebung uns deutsches Leben, deutsche Denkart und Sitten unserer Zeit gab« (BR, 15f.). Das Deutschland der Aufklärung habe in diesen Belangen versagt, wofür Wielands *Agathon* eintreten muss, der diesen Dreispänner deutscher Bildung, »freylich in einer früheren Periode, wo deutsche feinere Bildung sich durch den störenden Einfluß des Ausländischen, besonders des Französischen, noch nicht so durchgekämpft hatte, in seinen Romanen verschmähte« (BR, 16). Im Gegensatz zu den *Lehrjahren* ist der *Agathon* zur Beschreibung der Verhältnisse zu Zeiten Morgensterns kaum mehr geeignet. Ausgangspunkt für Morgensterns Überlegungen ist vielmehr die diagnostizierte Unter-Theoretisierung des Romans im Allgemeinen: Einzig im Rahmen derjenigen Schriften, die die anderen

Gattungen zu theoretisieren bemüht waren, seien umfassende Romantheorien (gleichsam *ex negativo*) versucht worden. Nach der Differenzierung von Drama und Heldengedicht grenzt Morgenstern den Roman gegen das Epos ab, deren Hauptunterscheidungsmerkmal darin besteht, dass »der Roman im Vergleich zum Epos! aber mehr die Menschen und Umgebungen auf den Helden wirkend, und die darzustellende allmähliche Bildung seines Inneren uns erklärend« (BR, 60) zeigt. Weil sich also die moderne prosaische Welt den Handlungen und Einflussweisen des Helden entzieht und es nun um die »Begebenheiten und Ereignisse mit ihren inneren Wirkungen auf den Helden« geht (ebd.), muss der Zweck der Prosagattung im Projekt der Bildung liegen: »So sind wir bey unserer allgemeinen Bestimmung der Grenzlinien zwischen Epos und Roman von selbst geführt auf den Begriff des *Bildungsromans*, als der vornehmsten und das Wesen des Romans im Gegensatz des Epos am tiefsten erfassenden besondern Art desselben« (ebd.).

Es mag verblüffend erscheinen, hier diejenige Vorstellung des Romans beinahe wortgleich von Morgenstern ventiliert vorzufinden, die in Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) bereits etwa ein halbes Jahrhundert zuvor artikuliert wurden;²⁷ und beide Theorien setzen auf denselben Modus der virtuellen Verdopplung ihres Gegenstandes im Leser! sich, dessen Theoretisierung sie am männlichen Rezipienten validiert wissen wollen. Die Entwicklung und Arbeit des Individuums an der Umwelt werden von Morgenstern als erstrebenswertestes Erzählverfahren geadelt und als notwendiges textstrategisches Verfahren vorgeschlagen, mithilfe dessen sich der moderne Mensch im und am Roman bilden kann:

Bildungsroman wird er heissen dürfen, erstens und vorzüglich wegen seines Stoffes, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt; zweytens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weitem Umfange als jede andere Art des Romans, fördert. (BR, 13f.)

Mit Bezug auf die *Lehrjahre* verortet Morgenstern den Bildungsroman im bürgerlichen Milieu, sowohl topographisch, motivisch als auch rezeptionsästhetisch, wenn er behauptet, sein Stoff sei aus den »Begebenheiten [...] des häuslichen Culturlebens«, der »gebildeten Gesellschaft« genommen und solle durch »den Geist des bildenden Romandichters von Schlaeken gereinigt« werden (BR, 55). Die so hergestellte »prosaische Stimmung« gilt ihm als Rezeptionsmodus, in dem der Mensch »sich wie daheim, und doch unvermerkt sein Daheimseyn so behaglich erweitert fühlen soll« (BR, 58): Der Bildungsroman ist domestiziertes und domestizierendes Medium. Als Erzählform, deren Inhalt der zergliederten Gegenwart – im Gegensatz zum »Kinderglauben!« eines »wenig gebildeten

Volkes« (BR, 54)²⁸ – angemessen ist, muss der Roman die »Gesinnungen und Begebenheiten vorstellen«: Die Gesinnung ist im Charakter angelegt, »er bildet sich größtentheils aus ihnen« (BR, 49); dieser soll aber »vor unsern Augen sich erst bilden« (BR, 50), wenn die »tüchtigen Helden« sich leidend an ihrer Umgebung abarbeiten,²⁹ um zum »Lebensglück« (BR, 52) zu gelangen. Konkret bedeutet diese Verklammerung von dargestellter und geleisteter Bildung eine »gewissell Stufe der Vollendung« (BR, 13), sowohl der »ganze[n] Mensch[en]« als auch der »gebildeten Menschheit«: »Das Ziel dieser Ausbildung [am Beispiel der *Lehrjahre*] ist ein vollendetes Gleichgewicht, Harmonie mit Freyheit« (BR, 17 f).³⁰

Morgensterns im ersten Teil der Vorlesung angerissenen Überlegungen zum Bildungsroman – es geht dort um historische wie gattungstypologische Ansätze – werden im weiterführenden Teil mit Blick auf Inhalt und Struktur konkretisiert. Dort heißt es – noch einmal –, dass die Gattung »des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt« (BR, 13; Hvhg. M.R.) – aber eben nur bis zu einer gewissen Stufe. In dieser widersprüchlichen Wendung stellt Morgenstern die unvollendete Vollendung der Bildung aus, oder anders ausgedrückt: Vollendung wird von ihm relational, temporär und partiell abgeschlossen gedacht. An den individuellen Gestaltungen einer Teil-Vollendung kristallisiert sich für ihn das Werden der Vollendung als Bildungskonzept. Dies ließe dann Spielräume in der Entwicklung des Protagonisten und deren Darstellung entstehen, die eine flexible Handhabe des Typus in seiner Quasi-Vollendung ermöglichen.³¹

Morgenstern orientiert sich damit an einem organistischem geprägten Denken, wie es gegen Ende des 18. Jahrhunderts betrieben wurde. In ebendiese Richtung verdichtet sich seine Bildsprache zum Ende der Vorlesung. Hier ist die Rede von den soziokulturellen Umwälzungen – im Allgemeinen und im Besonderen seit dem Erscheinen der *Lehrjahre* –, die angepasste Formen von Prosa erforderten. Dies ist auch die Stelle, an der Morgenstern sich des Begriffs der Gestalt bedient: »Wie vieles in Deutschland und im übrigen Europa seit der Erscheinung von Meisters Lehrjahren, das ist, seit etwa fünf und zwanzig Jahren, sich vielfach verändert, umgestaltet; wie vieles strebt so eben zu neuer, theils vorhergesehener, theils kaum geahnter, Gestaltung!« (BR, 26) Interpunktion und syntaktische Positionierung zeigen an, als wie zentral der Begriff der Gestalt und ihre Verfertigung für den Bildungsroman vorgestellt wird. In der Zusammenschau mit Morgensterns Beschwörung eines Nationalgeistes erhellt sich sein Gestaltverständnis, das als punktuelle Ausprägung eines »theils vorhergesehenen, theils kaum geahneten« Bildungstriebes³² erkennbar wird. Jede Person und jede Nation begegnet dem universellen Formtrieb auf je individuelle Weise.

III.

Morgenstern versteht Form als endogen,³³ und so besitzt auch sein Verständnis von ›Gestalt‹ schimärische Qualitäten. Im Kontext der Goethe'schen *Morphologie* dürfe der Terminus lediglich als »ephemeres Aperçu« verwendet werden.³⁴ Es ginge um ein, so Goethe, »in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes«;³⁵ denn der gemeine Gestalt-Begriff suggeriere, »daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei.«³⁶ Das sei aber, so Goethe weiter, kein gangbarer Weg:

Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt.³⁷

Aufgrund der semantischen Unzulänglichkeit, die Goethe dem Gestalt-Begriff attestiert, zieht er den Terminus der Bildung vor, der punktuell Gestalten zu verarbeiten in der Lage ist und als zentrales Steuerungselemente der *Morphologie* dient – eine Wahrnehmungslehre, mit der auch Morgenstern vertraut war.³⁸ Damit konkretisiert sich die Vorstellung einer zwar linearen, wenn man so will, syntagmatisch voranschreitenden, aber dennoch punktuell variablen, somit paradigmatisch flexiblen Entwicklung der Formen.³⁹ Als Produkt und Prozess von Formwerdung teilt sich ›Gestalt‹ einen semantischen Bereich mit dem Konzept von Bildung – bevor sie in diese einmündet –, beide zeichnen sich durch Variabilität auf der Raum- (beweglich Schwankendes)⁴⁰ und Zeitachse (Werdendes und Vergehendes) aus.⁴¹

Als Folie, von der aus nun Morgenstern seinen Gestaltbegriff und die Gattungsspezifika des Bildungsromans abstrahiert und auf deren Grundlage er das Konzept in dreierlei Hinsicht modifizieren kann, dienen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: Daran ausgerichtet möchte Morgenstern erstens keinen überhöhten Helden als Protagonisten des Genres wissen, sondern sieht ihn verkörpert im Bild »eines Menschen« in seiner »allseitigen Bildung«, das am lebendigsten und reichhaltigsten dann ist, wenn diese Bildung zweitens »durch deutsche Umgebung« geschieht;⁴² und drittens verlangt diese Entwicklung des Charakters schließlich »Freyheit vom Druck beschränkender äußerer Bedürfnisse« (BR, 18), die ihn von der Selbsttätigkeit abhalten könnten – gemeint ist das jeweils Andere, was im Falle der *Lehrjahre* die Frauen sind. Diese seien meistens defizitär, und obwohl beispielsweise Marianne ein »ihn [Wilhelm], in nicht ganz reinen

Verhältnissen, liebendes junges Mädchen war«, schreibt ihr Morgenstern den Status einer Requisite zu, die vor allem in Absenz ihr volles Potenzial entfaltet: »So war ihr Tod notwendig; wobey sie in einem hellern Licht erscheint, als in ihrtem Leben« (BR, 18). Die Frau wird im Kontext des Bildungsromans zum reinen Hilfsmittel auf dem männlichen Bildungsweg degradiert, und allein im Tod entfaltet sie ihr maximales Potenzial als Muse.⁴³ Ihr Platz im Feld der Bildung ist das Grab, und zwar als das ausgelagerte Andere, das den männlichen Bezeichnungs- und Aussonderungspraktiken unterworfen ist: es wird das Andere des Mannes (*encore*) als anderer und – in gesteigerter Form – toter Körper (*en corps*) des Mannes.⁴⁴

Es scheint vor diesem Hintergrund nicht ganz unwesentlich, dass Morgenstern nun, da er den Frauen unzweideutig ihre Rolle zugewiesen hat, Marianne gegenüber die Figur des Wilhelm Meister als diejenige profiliert, die den eigentlichen pädagogischen Auftrag erhält. Dabei handelt es sich um keinen unbedeutenden Schritt, kommt der Mutter mit ihrer diskursiven Erfindung um 1800 auch die Rolle als Trägerin einer ›Primärsozialisation‹ zu, wodurch Mütter vor allem eine Bedeutung für die Ausbildung der Wunschökonomie der Bildungsroman-Protagonisten haben.⁴⁵ Mit dem Wegbrechen einer solchen Mutterrolle durch die Institutionalisierung und Einverleibung der Frau als – ›idealiter‹ tote – Muse wird dem männlichen Protagonisten die pädagogische Rolle zugeschrieben, und zwar in zweifacher Hinsicht: als Erzieher seiner biologischen und seiner spirituellen Nachkommen. Denn was Morgenstern nun vollbringt, ist der Transfer der erzählten (Kindererziehung) auf die Ebene der produktionsästhetischen (Autoren-)Genealogie. Das heißt, die Erziehungsstruktur, die das Verhältnis von Wilhelm und Felix kennzeichnet und die Wilhelms eigene Bildung – als Komplement zur Erziehung des Mannes durch die Frau⁴⁶ – erst vervollständigt, wird von Morgenstern im Sinne einer Tradierungsfigur auf zu imitierende Produktionsmuster des Romans und damit auf den weiteren Entwicklungsgang der Menschheit übertragen. Anders formuliert: Wie Felix sich ein Vorbild an Wilhelm nimmt, so sollen sich andere Romanautoren an den *Lehrjahren* und der (hier dezidiert als männlich imaginierte) Leser an Wilhelm orientieren.⁴⁷ Dieser Teilaspekt seines Bildungsprogramms – also die Strukturhomologie von formal-narrativer Heraus-Bildung des Plots und rezeptionsästhetischer Bildung der/s Leserin/s –, dessen Zielgruppe hier die Leser und die kommenden Nationalautoren darstellen, wird von der Topik des Textes nicht nur gestützt; sie steuert im Folgenden auch die Verfahrensform des Traktats, das sich seinem Gegenstand gemäß als progressiv und in die Zukunft geöffnet erweist.

Poietisch beginnt der Text dort zu verfahren, wo Morgenstern botanisch-organizistische Metaphern in seinen Text einspeist. Seine Überlegungen zu

den *Lehrjahren* kommen in einem resümierenden Absatz zum Ende, bevor Morgenstern seine Abhandlungen etwa zwei Seiten später wie folgt schließt: »An Goethe's Wilhm. Meister ist, glaube ich, für unsere Zwecke zur Genüge erörtert, was unter einem Bildungsroman zu verstehen sey; absichtlich gerade an diesem, als dem vorzüglichsten seiner Art, aus unserer Zeit, für unsere Zeit« (BR, 25).

Der Passus ist typographisch stark gesondert vom restlichen Text, ein Einschub sowie Zeilenumbrüche (vorher und nachher) markieren diese Zeilen formal als *Conclusio*, sodass der Text hier allein schriftbildlich operativ wird.⁴⁸ Anschließend bricht die formal-inhaltliche Geschlossenheit seines soweit abgerundeten Traktats auf und beginnt damit, sich an den kulturhistorischen Differenzen abzuarbeiten, die sich in den 25 Jahren seit Erscheinen der *Lehrjahre* eingestellt haben. Da »seit dem Erwachen der deutschen Nazion« (BR, 26) sich die politischen wie sozialen Verhältnisse verändert haben, dürfe man »von dem gegenwärtigen und nächstkünftigen Geschlecht gar viel und mancherley Erfreuliches erwarten; und so auch gewiß im unermesslich weiten Garten der Romanpoesie noch manchen herrlichen Baum mit den schönsten Blüten und den reifsten Früchten. [...] Heiter vielmehr laßt uns schauen von den goldenen Erndten vergangener Jahre auf das augenstärkende Grün der jungen Saat!« (BR, 27)

Stilistisch fügt sich der Text an dieser Stelle problemlos in dasjenige Bildungs-Verständnis ein, wie es seit der Revision der Präformationslehre durch das Konzept der Epigenesis artikuliert wurde und in dem die Bereiche der Vererbungslehre, der Botanik und eben der Bildung semantisch einen Bund eingegangen sind.⁴⁹ Wie der Entwicklungsgang von Wilhelm vorbildlich ist für die Bildung der/s Leserin/s, so sollen auch die Gestaltungsprinzipien des Romans wegweisend für die nachfolgenden Generationen an Autoren sein,⁵⁰ und diese Prinzipien werden gleichsam anschaulich, evident – sie scheinen bereits von Morgensterns Warte lebendig herauf. Die axiomatisch gewordene Form des Bildungsromans steht damit als Urkeim ein, und dieses Genre soll nun ein generationales wie generatives Verhältnis deutscher Dichtkunst gewährleisten. Zugleich soll so eine genealogische Abfolge initiiert werden, deren Produkte – die nachfolgenden Romane – in Form und Gestalt jedoch variabel sind. Ähnlich wie Goethes Vorstellungen von ›Gestalt‹ wird auch Morgensterns Gattungsbegriff nur vor dem Hintergrund verständlich, dass die zukünftigen Romane als punktuelle Manifestationen eines in seinen Ausprägungen variablen Bildungstriebes begriffen werden. Als Hilfsmittel zur Verknüpfung und Aufwertung dieses Prinzips dient Morgenstern der Bildbereich botanisch-biologischer Fortpflanzung. Die Konzepte von Produktion (Autor), Rezeption (Leser) und Topik (Inhalt), für die Morgenstern das Bildungsprimat der Gattung erhebt, gehen untereinander ein Sinnverhältnis ein, das über die Figur der Genealogie die Tradierung eines, wie

gezeigt wurde, primär männlichen Bildungsweges und die Produktion männlicher Tugenden gewährleisten soll.⁵¹

Ein solches Modell der Fort-Pflanzung ist nicht zuletzt auch auf Ebene der Textgestalt zu beobachten, die der Logik seriellen Denkens entspricht. In dieser Logik kündigt jeder Abschluss einer Sequenz bereits eine weitere Folge an, die Fort-Setzung insistiert also auf einer Unabschließbarkeit der Entwicklung.⁵² Nachdem Morgenstern einräumt, den Zweck des Bildungsromans zur Genüge an den *Lehrjahren* erörtert zu haben, folgt hinter der Trennlinie jener Appendix, der die Wandlungsnotwendigkeit der Gattung mit den politischen und sozialen Umbrüchen seit dem Erscheinen von Goethes Roman begründet. Und dabei handelt es sich durchaus um Gewichtiges: Befreiung aus der französischen Besatzung, technische, ästhetische, religiöse, wissenschaftliche und philosophische Umwälzungen. Dieses Addendum selbst ist gespickt von Bildern serieller Progression: Da wandelt Kronos »raschen Schritts« vorbei an neu »sich erhebenden Bauten«; da wird »verändert, umgestaltet«, alles »strebt«, belebt vom »Schwunge der Gemüther« und dem »Erwachen der deutschen Nation« (BR, 26) – kurz: Ewiges Hereinbrechen, stete Wandlung. Singuläre Ausprägungen sind niemals endgültig, niemals abgeschlossen, und so entpuppt sich die Gestalt des Bildungsromans selbst als eine im Goethe'schen Sinne, die nur augenblickhaft geschaut werden kann, bevor sie sich sofort wieder umbildet. Es geht hier nicht etwa darum, so ließe sich schließen, den Gegenstand fixieren, regulieren und erstarren lassen zu wollen; denn es ist die Form der Morgenstern'schen Theorie selbst, die im Nachtrag formal die Emergenz neuer Formen aus vorgegangenen darstellt. Im Addendum von Morgensterns Schrift wird Goethes »Vermännlichung« zum formgebenden Prinzip, und es ist dieses Prinzip, das die formale Abgeschlossenheit des Textes aufbricht und im offenen Ende die Weiterarbeit am Bildungs-Dispositiv und dem Bildungsroman einfordert. Die Logik der Emergenz entspricht der spezifisch offenen Gerichtetheit des teleologiefreien Bildungsmodus, wie Morgenstern und Goethe⁵³ ihn vor Augen hatten; sie entspricht den literarischen Gattungsfragen, die sich um den Roman formieren; sie entspricht einem Wandlungsgedanken naturwissenschaftlicher Diskurse der Goethezeit; und sie entspricht schließlich einer Lebens-Form, die die Inkongruenz von Gattung und Spezies verhandelt und eine »verbesserte« Männlichkeit am Horizont impliziert. Dort ist es, dass der Text sich schließlich zu unterminieren beginnt.

IV.

Vermittelt in einer solchen teleologiefreien Erzähl-Form »kann der Bildungsweg Wilhelms kein im normativen Sinne vorbildlicher sein. Der Held erfüllt keine Vorbildfunktion, es ist nur mehr sein Werdegang als solcher, der zum Vorbild wird« wie Bettina Bannasch es formuliert.⁵⁴ Bildung ist nicht das Telos des Bildungsganges; vielmehr wird diese zum Erzähldispositiv des Bildungsromans, und zwar als Form. Sofern ein solches Bildungs-Dispositiv zwar keine konkrete Zielform mehr meint, allerdings vermännlichte (und als solche ontologisierte) Qualitäten als Bildung zum Form-Ideal erhebt, stellt das Morgenstern vor ein Problem. Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist zunächst die Aussage Morgensterns aus einem Brief an Falk vom 1. Dezember 1796: Der Wilhelm Meister sei Morgenstern »unsympathisch trotz einzelner und schöner rührender Stellen, da der Held *nervis alienis mobile lignum* ohne persönliche Energie und bestimmte Richtung sozusagen unmännlich allerlei erlebe«.⁵⁵ Passivität und Handlungsunfähigkeit gelten Morgenstern als unmännliche Eigenschaften. Durch die Diskrepanz zwischen dem von Morgenstern als Vor- oder gar Urbild der Gattung auserkorenen »Exemplar« und der gleichzeitigen Mangeldiagnose in Bezug auf Wilhelms Männlichkeit gerät auch das Projekt der Bildung der/s Leserin/s über identifikatorische Lektüreprozesse zusehends in Gefahr, da die Identifikationsfigur tendenziell unattraktiv, weil unmännlich, wirkt.⁵⁶ Morgensterns Romantheorie findet ihren Ausweg aus dem Dilemma in der Hypostasierung des Wilhelm'schen Bildungsgangs zum allmenschlichen. Auf diese Weise kann Morgenstern Wilhelms Entwicklung als vorbildlich ausgeben, seinen Charakter aber als unmännlich abtun. In seinem Addendum wendet Morgenstern das Bildungs-Dispositiv Goethe'scher Provenienz auf den Roman und die Romangattung allgemein an. In diesem Formspezifikum artikuliert sich die Forderung nach der Weiter-Bildung *als* Dispositiv, die der Idealform idealisierter Männlichkeit folgen soll.

Das heißt soweit zweierlei: Zum einen ist Morgenstern darum bemüht, die Form des Bildungsromans innerhalb seiner Theorie nicht als eine teleologische zu beschreiben. Das erklärt sich aus dem Umstand, dass sich dort eine vermännlichte Bildungsstruktur artikuliert, die die Möglichkeit der Emergenz unterschiedlicher Männlichkeitsentwürfe als Form von Bildung bestimmt. Als Mängelwesen betritt der Mann die Bühne des Bildungsromans, und – paradoxerweise – sollen einzig diejenigen dort eingelagerten Formen von Männlichkeit für Abhilfe sorgen, die formgebend werden: der Mann (und nur der Mann) wird als Problem, Akteur und Effekt von Bildungspraktiken definiert und behauptet. Es gilt für Morgenstern – mit Wilhelm, gegen Wilhelm –, unmännliche Passivität

im Modus eines männlichen Bildungswegs zugunsten finaler Männlichkeit zu überwinden.

Zum anderen ist in dem Befund, dass Wilhelm unmännlich, weil untätig und nicht zielgerichtet handelnd sei (»ohne persönliche Energie und bestimmte Richtung«), zumindest ein Hinweis darauf zu finden, wie das Morgenstern'sche Konzept in sich kompromittiert ist. So teleologiefrei und tendenziell emergent er die vermännlichte Form des Bildungsromans wissen will, so sehr zeichnet sich für ihn »wahre Männlichkeit« doch nur durch zweck- und zielgerichtetes Handeln aus. Diese widersprüchliche Konzeption destabilisiert das Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit von Männlichkeit und Bildungsroman, wie es in den Grundzügen seiner Theorie angelegt ist. Beide Phänomene sind auf retroaktive Formzuschreibung angewiesen und stellen vielmehr Desiderate im Sinne ontologierter Formen (von Geschlecht bzw. Literatur) dar. Und im Modus wechselseitiger Bezogenheit deuten damit beide auf die Aporie theoretischer Festschreibungsprozesse hin. Der Bildungsroman ist Phantom-Genre, Männlichkeit somit Phantom-Gender.

V.

Die *Lehrjahre* müssten, so Hans Robert Jauf, unter der Prämisse begriffen werden, dass »alles, was Wilhelm Meister widerfährt, der Bildung seiner Persönlichkeit zum besten dienen muß, auch wenn dieser Bildungsprozeß kein sichtbares letztes Ergebnis haben kann, weil er seinem Wesen nach unabschließbar ist.«⁵⁷ Motiviert wird dieses Sich-Abarbeiten und Ausbilden durch das poetisch-ästhetische wie das organistische Movens des Schwankens, des Verwandels, kurz: der Metamorphose. In der gegenseitigen Aktualisierung von Teil und Ganzem zeichnen morphologische Prozesse Goethe'schen Gepräges auch (emergente) Formen des Romans aus, die sich wiederum einer teleologischen Deutung widersetzt: Eine ontologisierte Männlichkeit, die Form, Inhalt und Verfahren der Theorie des Bildungsromans steuern soll, ist inkommensurabel mit dem morphologisch informierten Formungsprozess von Romanen. Anders formuliert: Morgensterns Konzeption wird von sich selbst unterlaufen. Denn seine ontologisierte Idealgestalt von Männlichkeit ist form-inkompatibel mit den emergenten, offenen Formprozessen, die formal sowohl am Bildungsroman als auch an seiner Theorie sichtbar werden. Idealsierte Männlichkeit wird korrumpiert durch die *poiesis* der Form der Theorien ebenso wie durch seine Medien, und vice versa. Es scheint verblüffend: Genau wie die schattenhafte Figur Klingers durch den Vortrag *[Ü]ber den Geist und Zusammenhang* spukt

und als Schemen literarischen Schaffens kaum mehr adressierbar ist, so scheint auch der Bildungsroman vom Phantom der Männlichkeit heimgesucht zu werden. Und genau wie die Gattung des Bildungsromans trotz seines Abgangs noch immer ein spektrales Nachleben feiert,⁵⁸ so erfreuen sich Geschlechter-Imagines trotz (oder gerade wegen) ihrer tendenziellen Instabilität im gesamten 19. Jahrhundert größter Beliebtheit als Beschreibungskategorien der (Lebens-) Formen des Romans.

Letztlich hat diese Analyse auch Konsequenzen für die Rezeptionsgeschichte des Bildungsroman-Dispositivs. Die Errichtung eines solchen Dispositivs ist mit einer erheblichen institutionellen und diskursiven Leistung verbunden, durch die eine auf Finalität angelegte Bildungsidee privilegiert wird, die derart Formemergenz unsichtbar macht. Mit der Hypostasierung des teleologischen Bildungsmodells, wie es dem Bildungsroman vor allem innerhalb der Rezeptionsgeschichte widerfährt, geht auch die von Morgenstern anvisierte Erhebung des männlichen zum allmenschlichen Bildungsideal einher. Die Arbeit am Bildungsroman als ›Menschenfassung‹⁵⁹ wird dergestalt als eine Umarbeitung zur ›Mannesfassung‹ lesbar; und diese Arbeit verweist auf eine Kompensationsleistung, die den »für das Leben konstitutiv[n] Mangel an Form« auffangen soll: das »Leben im Zustand der Entfremdung«⁶⁰ könne sinnhaft werden nur als männliches. Die seiner Form und Bildungsidee zugeschriebene teleologische Struktur muss als Desiderat verstanden werden, das sich einerseits je zeitspezifisch aktualisiert und dabei andererseits die emergenten Formen von Roman, Leben sowie Form in der Theorie immer wieder vergessen macht. Damit haben auch Romantheorien einen Anteil an der umfangreichen Arbeit am Projekt ›Geschlecht‹; zugleich ist eine Lesart, die nach der Poetologie der Männlichkeit solcher Theorien fragt, dazu in der Lage, den Plausibilisierungsversuchen einer Ontologisierung von Formen und Lebens-Formen skeptisch gegenüber zu treten und die Instabilitäten dieser Texte vielmehr als Anzeichen von Emergenz zu lesen, die sich dennoch ihren Weg bahnt – und das meint Emergenz von literarischen und Geschlechter-Formen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Rüdiger Campe, *Das Argument der Form in Schlegels »Gespräch über die Poesie«. Eine Wende im Wissen der Literatur*, in: *Merkur*, 68 (2014), 100–121, hier 117.
- 2 Rolf Selbmann, *Lauter letzte Sätze. Auch eine Geschichte des Bildungsromans*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 60(2010)4, 405–432, hier 406f. Dieser Befund trifft indes für alle von Selbmann untersuchten Bildungsromane zu, dazu zählen der *Agathon*, *Hyperion*, *Soll und Haben* oder *Der Grüne Heinrich*.
- 3 Vgl. Walter Benjamin, *Der Erzähler*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung

- von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, Bd. 2.2: *Aufsätze, Essays, Vorträge* (= *Werkausgabe*, Bd. 5), 438–465, hier 443.
- 4 Vgl. Georg Stanitzek, *Bildung und Roman als Momente bürgerlicher Kultur. Zur Frühgeschichte des deutschen »Bildungsromans«*, in: *DVjs*, 62 (1988), 416–450.
 - 5 Vgl. Rüdiger Campe, *Form and Life in the Theory of the Novel*, in: *Constellations*, 18(2011)1, 53–66, hier 55.
 - 6 Vgl. Eva Geulen, *Form-of-Life, Forma-di-vita. Distinction in Agamben*, in: Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Literatur als Philosophie - Philosophie als Literatur*, München 2006, 363–374, hier 365.
 - 7 Siehe etwa Joseph Vogl, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, 7–16.
 - 8 Zum Begriff der Emergenz in diesem Sinne vgl. Wolfgang Iser, *Modes of Emergence*, in: Thomas Claviez, Ulla Haselstein, Sieglinde Lemke (Hg.), *Aesthetic Transgressions. Modernity, Liberalism, and the Function of Literature. Festschrift für Winfried Fluck zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 2006, 19–37.
 - 9 Rüdiger Campe, *Form und Leben in der Theorie des Romans*, in: Armen Avanesian, Winfried Menninghaus, Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich–Berlin 2009, 193–211, hier 198.
 - 10 Michael Gamper, [Art.] *Ideologie und Gattung*, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart 2010, 66–69, hier 67.
 - 11 Mit dem Begriff der Lebens-Form (*forma-di-vita*) ist ein Leben gemeint, das nicht von seiner Form zu trennen ist (vgl. etwa Giorgio Agamben, *Lebens-Form*, in: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1994, 251–257).
 - 12 G.F.W. Hegel, *Das Romanhafte*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, Bd. XIV, 219f.
 - 13 Karl Morgenstern, *Ueber das Wesen des Bildungsromans*, in: *Inländisches Museum*, 1(1820)2, 46–61 und 1(1820)3, 13–27 (Fortsetzung); im Folgenden im Text nachgewiesen mit der Sigle BR mit Angabe der Seitenzahl.
 - 14 Vgl. Fritz Martini, *Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie*, in: *DVjs*, 35 (1961), 44–63, hier 63. Laut eigenen Angaben entwickelte Morgenstern die Idee zu einer Schrift mit dem Titel *Ueber Bildungsromane* bereits 1803, die ein Gegenstück zu Blanckenburgs *Versuch* darstellen sollte; vgl. Karl Morgenstern, *Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane*, in: Rolf Selbmann (Hg.), *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, Darmstadt 1988, 45–54, hier 52 (Anm. 17); im Folgenden nachgewiesen mit der Sigle GZ mit Angabe der Seitenzahl.
 - 15 Die Rede ist gleichlautend erschienen in: *Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst*, hg. von dems., Jg. 1816, Erste Hälfte, Dorpat–Leipzig 1817, 180–195.
 - 16 Diese Spur lässt sich von Schlegels *Brief über den Roman* über Vischers *Ästhetik* bis Lukács *Theorie des Romans* verfolgen – die nicht grundlos vom Roman als »Form der gereiften Männlichkeit« spricht und damit die erste Romantheorie habitualisieren sollte.
 - 17 Vgl. Tobias Boes, *Formative Fiction. Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*, Ithaca 2012, 27.
 - 18 Vgl. Kiira Schmidt, *Karl Morgenstern und seine Privatbibliothek*, in: *Bibliothek*, 18(1994)3, 384–387.

- 19 Kursivdruck gibt hier gesperrten Druck des Originals wieder.
- 20 Morgenstern, *Geist und Zusammenhang*, 180f.
- 21 Ebd., 182.
- 22 Vgl. Frederick Amrine, *Rethinking the »Bildungsroman«*, in: *Michigan Germanic Studies*, 13 (1987), 119–139, hier 124.
- 23 Die ausbleibende Nennung macht den Text lediglich für diejenigen zugänglich, die mit Klingers Werk vertraut sind und sich also bereits über den Lektüreprozess in die männlich-moralische Genealogie eingeschrieben (bzw. eingelesen) haben. Morgenstern performiert männerbündische Riten qua Code.
- 24 Für den Begriffskomplex vgl. exemplarisch Campe, *Form und Leben in der Theorie des Romans*, 198f.; auch ders., *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart–Weimar 1997, 208–225.
- 25 Auch ist die Biographie eines Idealautors wesentlich männlichen Gepräges. Laut Morgenstern haben sich neben den »individuellen Schicksalen und Verhältnissen, dergleichen jeder ausgezeichnete Mann hat«, vier Umstände auf Klingers Werk ausgewirkt: »Das Studium Französischer Schriftsteller; sein Lesen der Alten; seine Reisen; sein vieljähriges Leben in der Hauptstadt des größten nordischen Reiches, nahe dem Kaiserhofe und den Geschäften« (GZ, 184). Die an die Autorschaft gestellten Anforderungen sind als männliche Privilegien anzusehen. Studium, Literarizität, Reisen und Hofbesuche waren um 1800 primär Männern vorbehalten, gelungene Autorschaft wird somit als intersektionale Kategorie veranschlagt, die auf Männlichkeit und deren symbolischem Kapital beruht.
- 26 Vgl. Boes, *Formative Fiction*, 2f.
- 27 So versteht sich Morgensterns Beitrag als Aktualisierung des *Versuchs*, wenn er feststellt, dass Blanckenburgs Schrift »jetzt nicht ausreichen [k]önnel, auch wenn seine Theorie erschöpfender wäre als sie ist« (BR, 47).
- 28 Gemeint ist das Griechenland des Epos. Wie bei Hegel wird hier die Phylogenese der Menschheit parallel zur Ontogenese des menschlichen Individuums modelliert.
- 29 Der Roman zeigt »mehr die Menschen und Umgebungen auf den Helden wirkend, und die darzustellende allmähliche Bildung seines Innern uns erklärend« (BR, 60).
- 30 Dieser Vorgabe hat der Roman, der ein »harmonisches Ganzes bildet« (BR, 59), auch formal nachzukommen.
- 31 Strukturell ließe sich diese kombinierbaren Teilabschnitte als »variational sequences« klassifizieren (Thomas Pfau, *Of Ends and Endings. Teleological and Variational Models of Romantic Narrative*, in: *European Romantic Review*, 18 [2007], 231–241, hier 237).
- 32 Der Begriff ist mit Bezug auf J. F. Blumenbachs *nisus formativus* gewählt, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann, der aber doch in enger Verwandtschaft zu Goethes *Morphologie* steht. Zum geistesgeschichtlichen und naturphilosophischen Echo nach Blumenbach vgl. paradigmatisch Helmut Müller-Sievers, *Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*, München 1993.
- 33 Vgl. David Wellbery, *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in: Maatsch (Hg.), *Morphologie und Moderne*, 17–42, bes. 19, 25.
- 34 Annette Simonis, »Gestalt« als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert, in: Jonas Maatsch (Hg.), *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin–Boston 2014, 245–266, hier 247.

- 35 Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, 23 Bde., München 1989, Bd. 12, 13.
- 36 Ebd.
- 37 Ebd.
- 38 Vgl. Karl Morgenstern, *Johann Wolfgang Göthe. Vortrag. Gehalten an der feierlichen Versammlung der kaiserlichen Universität Dorpat, den 20. November 1832*, St. Petersburg 1883, bes. 22, 34.
- 39 Vgl. Wellbery, *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, 19.
- 40 Schwanken meint »eben nicht nur die sich dem klassifikatorischen Zugriff entziehende Übergängigkeit der Gestalten, sondern ein übergangsloses und unvermittelbares Umspringen von Form zu Unform und umgekehrt; und »Unform meint das überhaupt noch nicht zu einer Gestalt Entschiedene, die Unbestimmbarkeit einer Form als Form« (Eva Geulen, *Metamorphosen der Metamorphosen (Goethe Cassirer, Blumenberg)*, in: Alexandra Kleihues, Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.), *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, 203–218, hier 207).
- 41 Evident werde dies an den Arten der Metamorphose, wie in den Paragraphen 6, 7 und 8 in *Die Metamorphose der Pflanzen* beschrieben: Sie zeige sich entweder als regelmäßige (fortschreitend), unregelmäßige (rückschreitend) oder zufällige Metamorphose (Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 12, 30f.).
- 42 Morgensterns Abhandlung über den Bildungsroman ist hierin gleichsam performativ, insofern sie vorführt, wie das Genre in seinem Verlauf Nation produzieren soll; vgl. Boes, *Formative Fiction*, 28.
- 43 Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- 44 Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991, 32, 158; Butler bezieht sich hier auf Luce Irigaray.
- 45 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*, in: ders., Gerhard Kaiser, *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, 13–124, bes. 112.
- 46 »Was endlich Meisters Bildung vollenden half, war ein Kind, da [...] was selbst Frauen an uns ungebildet zurück lassen, das die Kinder ausbilden, wenn wir uns mit ihnen abgeben« (BR, 22).
- 47 Zum Konzept der *anagnorisis* im modernen Roman und im *Wilhelm Meister* im Besonderen vgl. Cornelia Zumbusch, *Nachgetragenen Ursprünge. Vorgeschichten im Roman (Wieland, Goethe, Stifter)*, in: *Poetica*, 43(2011)3/4, 267–299, hier 284.
- 48 Vgl. Sybille Krämer, *Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik*, in: dies., Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, 79–100, hier 82.
- 49 Vgl. Müller-Sievers, *Epigenesis*, 30–53, bes. 46f.
- 50 Vgl. Boes, *Formative Fiction*, 59. Damit ist in Morgensterns botanischem Bildarsenal das sinngebende Moment des Bildungsromans sowie die Funktion einheitsstiftender Kommunikation eingelassen, wie es Georg Stanitzek (*Bildung und Roman*) als konstitutives Element des Phänomens *Bildungsroman* bestimmt.
- 51 Der Bildungs-Appell erhält vor dem Hintergrund des Vorlesungs-Formats eine weitere Ebene, wenn vermutet werden kann, dass »the implied claim seems to be, some of these new novels will even be written by members of his [Morgensterns] audience« (Boes, *Formative Fiction*, 28).

- 52 Vgl. Elisabeth Bronfen, Christiane Frey, David Martyn, *Vorwort*, in: dies. (Hg.), *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*, Zürich–Berlin 2016, 7–15.
- 53 So »vermeidet Goethes Definition des vielgestaltigen Lebens sowohl die Dialektik von Teil und Ganzem wie auch jede teleologische Richtung zugunsten einer bloßen Ansammlung und heterogenen Aktivität mit unbekanntem Ziel und entsprechend unausdenkbaren Entfaltungsmöglichkeiten« (Eva Geulen, *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016, 18).
- 54 Bettina Bannasch, »Jene absurde Oberleitung der geheimnisvollen Männer«, *Genderkritische Anmerkungen zum Bildungsbegriff*, in: Yvonne Ehrenspeck, Gerhard de Haan, Felicitas Thiel (Hg.), *Bildung. Angebot oder Zumutung?*, Wiesbaden 2008, 95–115, hier 103, 97.
- 55 Wilhelm Stüss, *Karl Morgenstern. Ein kulturhistorischer Versuch*, Dorpat 1928, 50.
- 56 Bannasch, *Oberleitung*, 104.
- 57 Hans-Robert Jauf, [Diskussion der fünften Sitzung] *Die »Wilhelm-Meister«-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie*, in: ders. (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorträge und Verhandlungen (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 1)*, München 1991, 210–218, hier 213.
- 58 Vgl. Marc Redfield, *Phantom Formations. Aesthetic Ideology and the »Bildungsroman«*, Ithaca 1996, VIII.
- 59 Und eine solche ist der Bildungsroman, weil er als Menschenfassung das Phantom »Mann« verdoppelt und verdeckt (vgl. Walter Seitter, *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft*, Neuausgabe, Weilerswist 2012).
- 60 Rüdiger Campe, »Grundlagen und Funktion des Romans«, *Heimito von Doderer and the Theory of the Novel*, in: Eva Geulen, Tim Albrecht (Hg.), *Heimito von Doderers »Dämonen«-Roman. Lektüren*, Berlin 2016, 57–76, hier 57.

Daniela Blum, Marie Gunreben

»Erzähl, Chronist!«

*Michael Köhlmeiers »Der Mann, der Verlorenes wiederfindet« (2017)
in der Tradition der Heiligenlegende*

In der Gegenwartsliteratur lässt sich ein verstärktes Interesse an religiösen Themen und Fragestellungen beobachten.¹ Zwar kann von einer »Rückkehr« der Religion nicht die Rede sein, lässt sich die (teils subkutane) Verbindung von Literatur und Religion doch durch die gesamte Moderne hinweg verfolgen. Dennoch ist das vermehrte Auftreten religiöser Figuren, Motive und Narrative in der Literatur des frühen 21. Jahrhunderts auffällig und erklärungsbedürftig. Die aktuelle Forschung gibt unter anderem zwei Erklärungen: Demnach begibt sich – so die erste, an Leslie Fiedlers berühmten Vortrag von 1968 anschließende Erklärung – die Literatur unter den Bedingungen der Postmoderne (und deren Abkehr von der Abkehr von Religion und Konfessionalität) erneut auf die Suche nach ihren religiösen Wurzeln und Funktionen, im Zuge deren auch religiöse Erzählungen und Traditionsbestände neues Interesse auf sich ziehen.² Zugleich setzt – so die zweite Erklärung – mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 eine kritische Debatte über den Konnex von Religion und Gewalt ein, die bis heute anhält und in der es auch um die grundsätzliche Vereinbarkeit religiöser Weltanschauungen mit säkularen Gesellschaftsordnungen geht.³

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die Ambivalenz, mit der Phänomene des Religiösen in der Gegenwartsliteratur oftmals verhandelt werden: In Texten wie Lukas Bärfuss' *Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)* (2005) oder Norbert Gstreins *Eine Ahnung vom Anfang* (2013) erscheint religiöser Glaube zugleich als rätselhaftes Faszinosum und als latente Bedrohung; ihre Protagonistinnen und Protagonisten sind Heilige – und/oder Wahnsinnige und/oder Terroristen.

Die Novelle *Der Mann, der Verlorenes wiederfindet* (2017) des österreichischen Autors Michael Köhlmeier teilt mit diesem literarischen Diskurs die Faszination und Skepsis gegenüber ihrem Gegenstand. Jedoch fällt sie insofern aus dem Rahmen, als die Frage nach dem Verhältnis von Immanenz und Transzendenz, nach den Wurzeln und Konsequenzen religiöser Absolutheitsansprüche hier nicht an fiktiven Figuren und in fiktiven Settings durchgespielt wird, sondern in der Auseinandersetzung mit einer konkreten Figur der christlichen Überlieferung – dem heiligen Antonius von Padua – sowie mit dieser Überlieferung selbst.⁴ Das Faszinationspotenzial dieses Heiligen erschließt sich nicht auf den

ersten Blick: Im Vergleich zum ›Wüstenvater‹ Antonius (251–356), dessen Askese in der Eremitage und dessen Kampf mit den Dämonen der Versuchung zum Gegenstand zahlreicher künstlerischer und literarischer Bearbeitungen wurden (man denke nur an E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* oder Flauberts *La tentation de Saint-Antoine*), ist Antonius von Padua (1195–1231) eine weitaus weniger schillernde Figur: Als ›Volksheiliger‹ und ›Schlamperpatron‹ spielt er in der Alltagspraxis gläubiger Katholikinnen und Katholiken bis heute eine Rolle und wird etwa zu Hilfe gerufen, wenn es um das Auffinden verlorener Dinge geht – daher auch der Titel von Köhlmeiers *Novelle*. Zugleich ist Antonius von Padua als Prediger in die Überlieferung eingegangen: Im Zentrum der Legenden steht durchwegs die göttlich inspirierte Kraft seiner Rede, die Frieden und Gemeinschaft zu stiften, Ungläubige zum Glauben bekehren und selbst die seelenlosen Fische im Meer zu erreichen vermag.

Der vorliegende Aufsatz geht davon aus, dass es genau diese beiden Eigenschaften – die vermeintlich unspektakuläre, zugewandte ›Volksnähe‹ des Heiligen sowie seine Fähigkeiten als Prediger – sind, die Michael Köhlmeier an Antonius von Padua faszinieren. Jedenfalls zeugen sowohl Köhlmeiers literarische Texte (etwa die jüngste Sammlung von Märchen) als auch seine Auftritte als Mythen- und Sagenerzähler von einem besonderen Interesse an Formen des kollektiven Erzählens sowie an der Beziehung zwischen Publikum und Redner.⁵ Vor diesem Hintergrund verfolgt der Beitrag zum einen die These, dass Köhlmeiers Erzählung sich als literarische Untersuchung zur Tradition der Antonius-Legenden lesen lässt, deren inhärenten Spannungen sie nachgeht und deren Produktionsmechanismen sie offenzulegen versucht. Es gehört zu den gattungskonstitutiven produktiven Problemen der Legende, dass sie ihren Gegenstand sowohl voraussetzen als auch performativ durch das eigene Erzählen herstellen muss: Die Heiligkeit der Person, von der die Rede ist, bildet zugleich Anlass und Ziel des Erzählens.⁶ In diesem zirkulären Projekt muss die Legende zum einen das Verhältnis zwischen individueller Handlungsmacht und göttlicher Vorsehung austarieren – der oder die Heilige muss als Person exzeptionell sein oder es erst werden, wobei ihm oder ihr diese Exzeptionalität als transzendente Auszeichnung zugeschrieben wird. Zum anderen verhandelt die Legende das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv – der oder die Heilige muss sich zwar vom Kollektiv absetzen und abgrenzen, ist aber dennoch angewiesen auf die Anerkennung und Beglaubigung durch eine Gemeinschaft.⁷ Während die mittelalterliche Antonius-Biographik dieses triadische Gefüge ausbalancieren, heterogene Überlieferungen harmonisieren und widerständige Elemente tilgen muss, um die Lebensgeschichte des Heiligen zur wirkungsvollen Legende zu modellieren, unternimmt es Köhlmeiers *Novelle*, die plurale Vielstimmigkeit

und immanente Widersprüchlichkeit der Überlieferung wieder zu entfalten. Dieses quasi-archäologische, quellenkritische Verfahren erfolgt allerdings nicht um seiner selbst willen, sondern dient, so unsere zweite These, der Etablierung einer eigenen, alternativen Version der Antonius-Legende. Über die produktive Umschreibung der Prätexte und die imaginative Füllung ihrer Lücken findet Köhlmeiers Novelle auf die alte Frage, wie sich Heiligkeit konstituiert, eine neue, durchaus überraschende Antwort: Die Macht zur Heiligung kommt hier nicht (wie im Rahmen eines literarischen Textes vielleicht zu vermuten wäre) der göttlich inspirierten Rede zu, sondern dem Kollektiv.

Individuum und Transzendenz

Die älteste Vita über Antonius von Padua (1195–1231) entsteht bereits 1232 und damit kurz nach seiner Heiligsprechung im Jahr nach seinem Tod. Der Verfasser der Vita ist ein anonym Franziskaner, der, so erklärt er im Prolog, auf das inständige Bitten seiner Mitbrüder (daher der Titel: *Assidua*) die Aufzeichnung in Angriff nimmt.⁸ Der Text ist in zwei Teile gegliedert, wobei der erste Teil die biographischen Stationen von Antonius, der vor seiner Namensänderung Fernando heißt, in chronologischer Folge schildert, der zweite eine nach Kategorien sortierte Auflistung jener beglaubigten und päpstlich anerkannten Wunder enthält, die sich nach Antonius' Tod ereignet haben. Die nachfolgenden Antonius-Viten (darunter die von dem französischen Franziskaner Jean Rigaud verfasste Vita von 1300/1315, die sogenannte *Rigaldina*) werden sich auf diese *prima vita* beziehen, biographische Details narrativ ergänzen und die Legende fort- und stellenweise umschreiben.

Im Hinblick auf das in legendarischen Erzählungen per se konfliktäre Verhältnis von persönlicher Handlungsmacht und göttlicher Prädestination scheint die *Assidua* ersterer tendenziell Vorrang einzuräumen. Fernando/Antonius wird als charakterlich herausragender Mann beschrieben, dessen wichtige Lebensereignisse auf persönliche Dispositionen und Entscheidungen zurückzugehen: Der Kampf des jungen Mannes gegen die »Versuchungen des Fleisches«⁹ und sein Eintritt in den Augustiner-Orden entspringen ebenso reiflicher Überlegung und persönlicher Größe wie sein Entschluss, zu den Franziskanern überzutreten und als Missionar nach Marokko zu gehen: »Der Eifer, den Glauben zu verbreiten, drängte ihn mit stets zunehmender Kraft und die Sehnsucht nach dem Martyrium, die in seinem Herzen brannte, ließ ihm keine Ruhe mehr« (A, 21). Antonius, dessen Lebensbeschreibung laut Prolog »den Gläubigen ein Beispiel christlichen Verhaltens vor Augen [führen]« (A, 13), also zur admirativen Nach-

folge einladen soll, erscheint hier selbst als Nachfolger, dessen Bewunderung für das Martyrium der 1220 in Marokko getöteten Franziskaner ihn seinerseits aufbrechen und das Martyrium suchen lässt. Der Text etabliert dergestalt eine Kette von Vorbild und Nachfolge, die von den franziskanischen Märtyrern über Antonius selbst bis zu dem vorliegenden Text und der von ihm adressierten Gemeinschaft der Gläubigen reicht.

An drei Stellen der *Assidua* spielt das Wirken der Transzendenz jedoch eine entscheidende Rolle: Zum einen wird Antonius' Erkrankung, die ihn zwingt, seine Missionsreise abzubrechen, auf den »Allerhöchsten« zurückgeführt, der »sich seinen Plänen entgegenstellt!« (A, 21), zum zweiten wird seine besondere Befähigung zur mitreißenden Rede als göttliches Geschenk beschrieben: Seine Zunge, die »Feder des Heiligen Geistes« (A, 25), dient der Vermittlung zwischen irdischer und göttlicher Sphäre. Ein drittes Mal greift Gott ein, als es nach dem Tod des Heiligen zum Streit um seinen Leichnam kommt, der geradezu bürgerkriegsähnliche Züge anzunehmen droht: »Er, dessen Vorsehung niemals fehlerhaft, ihre Ziele zu erreichen, hatte es tatsächlich geduldet, dass die Leute – um seiner größeren Ehre willen – in solche Verwirrung gerieten, um schließlich darin auf wunderbare Weise das zu vollbringen, was er verfügt hatte« (A, 55). Man spürt dieser Passage, die in leichter Abwandlung in der *Rigaldina* wiederauftaucht, die Verlegenheit des Chronisten an, die von der Masse der Gläubigen ausgehende Gewalt mit dem Wirken der göttlichen Vorsehung in Einklang bringen zu müssen (dazu im nächsten Abschnitt mehr). Schließlich stellen auch die im zweiten Teil aufgelisteten Mirakel direkte Einbrüche der Transzendenz in innerweltliche Zusammenhänge dar – wobei festzuhalten ist, dass sich sämtliche Wunder, von denen in der *Assidua* berichtet wird, nach dem Tod des Heiligen ereignen und auch kompositorisch von der Biographie des ersten Teils separiert sind.

Als Person wird Antonius punktuell immer dann fassbar, wenn die Beziehungen zu seinen Mitmenschen beiläufig thematisiert werden: So verlässt er seine Geburtsstadt Lissabon und wechselt in ein weiter entferntes Kloster, um nicht ständig durch Besuche von Freunden gestört zu werden, und wählt zudem einen neuen Namen, um auch den Nachforschungen seiner Verwandten zu entgehen (vgl. A, 16, 20). Dass das Verhältnis zu den Mitbrüdern zumindest gespannt sein könnte, lässt die zornige Reaktion eines Kanonikers vermuten, der Antonius bei dessen Abreise nach Marokko »voller Bitterkeit« hinterherruft: »Geh! Geh! Auf dass du ein Heiliger wirst ...!« (A, 20) Auch spart die Biographie nicht mit Informationen zur körperlichen Verfassung von Antonius: Sein Kampf mit sexuellen Begierden wird ebenso geschildert wie seine zahlreichen Krankheiten und seine Neigung zur Korpulenz (vgl. A, 30). Zugleich werden diese Strategien der Personalisierung des Protagonisten und seiner identifikatorischen »Anähnelung«

an das Publikum (das, vielleicht, ebenfalls mit Begierden, Krankheiten oder Leibesfülle kämpft) erzählerisch durch den Einsatz der direkten Rede untermauert (vgl. A, 18, 20, 39). Ganz ohne den Nimbus von Heiligkeit erscheinen schließlich die Ereignisse rund um den Tod von Antonius: sein Leiden, sein (letztlich unerfüllter) Wunsch, in Padua zu sterben, die Streitigkeiten um seine Leiche, deren in der sommerlichen Hitze schnell einsetzende Verwesung eine hastige, provisorische Bestattung erforderlich macht (vgl. A, 48f).

Die ungefähr 70 Jahre später entstandenen *Rigaldina* wird diese Elemente des Persönlichen und Körperlichen zugunsten einer transzendenten Überhöhung ihres Protagonisten zurückfahren: Von Krankheiten und Übergewicht ist hier nicht mehr die Rede, der Konflikt mit dem Kanonikerbruder wird zum Beweis enger Freundschaft umgedeutet und auch die Umstände der Beerdigung gänzlich ins Gegenteil verkehrt: »Auch wenn die sommerliche Hitze drückte«, heißt es bei Jean Rigaud, »verbreitete der heilige Körper keinerlei Gestank, sondern verströmte vielmehr einen Duft gleichsam von Aromen und Parfüm, so dass die Menge hinter seinem Duft herzog«. ¹⁰ Während die *Assidua* kurz nach der Heiligsprechung verfasst wurde (und den Prozess der Kanonisation deshalb auch en detail nachzeichnet), ist Antonius zur Zeit der Verfassung der *Rigaldina* bereits als Heiliger etabliert – Schilderungen des Allzumenschlichen scheinen dem Verfasser offenbar nicht mehr angemessen. Das schlägt sich auch in der Handlungsdramaturgie und -motivierung nieder: Die entscheidenden Ereignisse im Leben von Antonius werden nun stärker auf das Walten der Providenz zurückgeführt; der göttliche Plan, die Auserwähltheit des Heiligen und seine Beschirmung durch Gott sind in dieser Vita allgegenwärtig (vgl. R, 16, 28, 35, 37). Diesem Impetus der narrativen Transzendierung der Figur folgen auch die Mirakelerzählungen über Antonius' Aufenthalt in Frankreich und Oberitalien: Der Zeitraum zwischen 1222 und 1228 fehlt in der *prima vita*, weshalb sich der französische Verfasser anschickt, die Wunder dieser Zeit, von denen er »durch das sichere Zeugnis von Brüdern, deren Tugend außer Frage steht, Kenntnis erlangte« (R, 11), zu ergänzen – und damit den Einbruch der Transzendenz, den das Wunder immer bedeutet, in das heilige Leben hereinzuholen. ¹¹ Erzählerisch schlägt sich diese Programmatik in dem Verzicht auf die direkte Rede nieder. Die wörtlichen Aussagen, die Antonius in der *Assidua* zugeschrieben werden, wurden weitgehend getilgt und durch gebetsähnliche Passagen der Heiligenanrufung ersetzt: Im Unterschied zur *Assidua* kann die *Rigaldina* die Heiligkeit der Figur voraussetzen und die Vita zum bekräftigenden Gebet umfunktionalisieren.

Köhlmeiers Novelle dreht diese Dynamik der providenziellen Glättung und Finalisierung der Legende, wie sie sich im Vergleich von *Assidua* und *Rigaldina*

beobachten lässt, um, ja verkehrt sie geradezu in ihr Gegenteil. Das lässt sich zum einen bereits an der erzählerischen Anlage beobachten. Die einzelnen Lebensstationen – die Kindheit in Lissabon, die Zeit bei den Augustinern und Franziskanern, der Rückzug in die Einsiedelei in Montepaolo, die erstaunliche erste Predigt in Forlì, die Massenpredigten in Padua und der Tod in Arcella – werden in Form von Rückblicks- und Erinnerungserzählungen präsentiert, die äußerlich durch einen situativen Rahmen verklammert werden: Die Erzählung spielt am Tag von Antonius' Tod. Zum anderen ist bei Köhlmeier das erzählerische Monopol der Viten fragmentiert. Zwar erzählt auch in *Der Mann, der Verlorenes wiederfindet*, ein »Chronist«, der ebenso wie in der *Assidua* von einer anonymen Zuhörerschaft zum Bericht aufgefordert wird: »Erzähl, Chronist! – Erzähl uns aus seinem Leben!«¹² Jedoch erscheint dieser Chronist weniger als fassbare Figur innerhalb der erzählten Welt denn als körperloser Geist der Erzählung, der zwischen verschiedenen Fokalisierungsinstanzen hin- und herzuwechseln vermag. In die multiperspektivische Beschau des Protagonisten gehen externe Perspektiven (etwa von Seiten seiner Zuhörerschaft oder seiner Mitbrüder) ebenso ein wie seine eigene Wahrnehmung. Damit unternimmt Köhlmeiers Erzählung etwas, das in den mittelalterlichen Viten undenkbar wäre: Sie berichtet aus der Innenperspektive des Heiligen und damit aus dem geheimen Zentrum der Legende.

Diese narrative Auffächerung und Pluralisierung der Antonius-Vita hat im Hinblick auf die eingangs skizzierte spannungsvolle Trias zwei Effekte: Zum einen wird die anonyme Masse, welche die Legendarik als Publikum, Adressatin und Zeugin benötigt, bei Köhlmeier individualisiert und auf ihre Beteiligung an der Produktion von Heiligkeit befragt (dazu im nächsten Abschnitt mehr). Zum anderen wirft Köhlmeiers Novelle, indem sie Antonius selbst zur Fokalisierungsinstanz macht, ein neues Licht auf das alte legendarische Problem, wie sich das Verhältnis von Immanenz und Transzendenz fassen lässt. Hier stellt sich der künftige Heilige selbst, der angesichts seines Todes das eigene Leben noch einmal Revue passieren lässt, die Frage, was den Menschen zum Heiligen macht und welche Bedeutung dabei individuelle Errungenschaften haben, welche wiederum göttlichen Ursprungs sind. In Köhlmeiers Novelle werden dabei insbesondere jene kurzen Anekdoten aus der *Assidua* herangezogen und weitergesponnen, die Antonius als Person greifbar machen: Seine Disziplinierung sexuellen Verlangens wird als Kampf mit Dämonen inszeniert (vgl. MV, 16f.), der Bruch mit der Familie durch eine (erfundene) Vorgeschichte plausibilisiert (vgl. MV, 103f.) und sein schwieriger Charakter insbesondere im Umgang mit den Mitbrüdern gezeigt: »Die Brüder liebten ihn nicht – was hieß: Sie hassten ihn« (MV, 39).

Köhlmeier zeigt Antonius zunächst als typischen Minoriten – das erste Kapitel stellt den Prediger und Beichtvater vor Augen (vgl. MV, 2). Immer mehr wird klar, dass Antonius zwar über eine außergewöhnliche intellektuelle Begabung sowie eine hohe Bereitschaft zur Selbstreflexion und Selbstdisziplin verfügt, zugleich aber zu Hochmut und Ruhmsucht neigt, ja zur Verächtlichkeit gegenüber anderen, vor allem weniger Begabten.

Schon der erste Gedanke in seinem Leben, das musste er sich eingestehen, war hochmütig gewesen. Er hatte gerade laufen gelernt und gelernt, selbst aus dem Becherchen zu trinken, da hatte er in die Welt geblickt und hatte sich gedacht: Dich lerne ich kennen, zeige mir den, der dich anführt, mit ihm will ich mich messen! Er war kein schöner Knabe gewesen, zu breit geraten war er, im Becken und in den Schultern, einen zu kurzen Hals hatte er und kurze Arme und Beine. Seine Augen aber bezauberten immer. (MV, 34)

Den wichtigsten Kampf seines Lebens ficht Köhlmeiers Antonius mit der eigenen Eitelkeit; die Exzeptionalität des Heiligen entspringt hier weniger einem von Beginn an perfekten Charakter, wie ihn die *Rigaldina* entwirft, sondern einer (vielleicht tatsächlich übermenschlichen) Bereitschaft zur Disziplinierung, Modellierung und Unterwerfung des eigenen Selbst.

Aus der Perspektive von Antonius scheint auch die göttliche Auserwähltheit der eigenen Person weit weniger gewiss, als in den Heiligenviten suggeriert wird: Köhlmeiers Antonius ist ein Zweifler, ein Skeptiker, der sich seiner Beziehung zu Gott nicht sicher ist: »Els ist nicht wahrscheinlich«, räsoniert er als junger Mann, »dass ich mitgezählt wurde, es ist nicht gewiss, ob meine Gebete erhört werden, es ist nicht zu erwarten, dass ich wiedererkannt werde beim Jüngsten Gericht, auch wenn ich noch so viele gute Werke vorzuweisen hätte« (MV, 50). Trotzdem ist Köhlmeiers Version der Antonius-Legende nicht ›transzendenzfrei‹; ebenso wie die mittelalterlichen Viten beschreibt sie die berühmte erste Predigt von Antonius in Forlì als entscheidenden Moment einer göttlich initiierten Anagnorisis, in der Antonius sowie allen Anwesenden mit einem Mal bewusst wird, wer er ist:

Die Erinnerung an seinen ersten Triumph, den schönsten, war ein Tanz der Verehrung. Er verehrte den, der in San Mercuriale von der Kanzel herab gesprochen hatte, und er durfte es tun, ohne sich selbst der Eitelkeit zu beichtigen, denn nicht er war es gewesen, sondern ein anderer, der sich seine Zunge und seine Stimmbänder ausgeliehen und sich ihrer bedient hatte. Alle Predigten nach dieser ersten Predigt waren Nachahmungen gewesen. Er hatte dem nachgeeifert, der er gewesen war, ohne damals zu wissen, wer er war in dieser Stunde auf der Kanzel. Auch erinnerte er sich nicht,

was er gesagt hatte; nur, dass er keine seiner vorbereiteten Wendungen gebraucht hatte, daran erinnerte er sich. Er war außer sich gewesen und hatte sein Haus einem anderen überlassen. (MV, 63)

Dem bekannten Wechselspiel von Individualität und Transzendenz, von persönlicher Anstrengung und göttlicher Gnade, fügt Köhlmeier eine weitere, vielleicht spezifisch moderne Dimension hinzu, die in den Heiligenviten keine Rolle spielt. In die offizielle Lebenserzählung ist nämlich eine zweite, erfundene Lebensgeschichte eingewebt, die von dem handelt, was Fernando aufgeben musste, um Antonius zu werden: von der innigen Beziehung zu seinem gütigen, lebensfreudigen, weisen, aber nicht allzu frommen Großvater und von der Liebe zu dessen Stieftochter Basima, einer aus Afrika stammenden Muslima, die Fernando einst heiraten wollte.¹³ Diese Geschichte liefert gewissermaßen das fiktive Negativ der offiziellen Lebenserzählung; sie zeigt, was in der Heiligenvita nicht vorkommen könnte: Tugend ohne christlichen Glauben und erotische Liebe über Glaubensgrenzen hinweg – wobei der Großvater die Beziehung zu seiner afrikanischen Geliebten durchaus unter biblische Vorzeichen zu stellen weiß; er nennt sie »die Frau aus Kusch« (MV, 95) und vergleicht sich selbst dadurch mit Mose. Dass Antonius Basima nicht heiraten, sondern stattdessen in den Augustinerorden eintreten wird, ist weder dem Eingreifen Gottes noch einer persönlichen Entscheidung geschuldet, sondern traurigen Umständen: Der Großvater stirbt, die missgünstige Familie verweist seine ungeliebte fremde Frau samt ihrer Tochter des Hauses und der junge Fernando ist schlichtweg zu schwach, um sich diesem Entschluss seiner Angehörigen zu widersetzen.

Auf die Frage nach den Bedingungen von Heiligkeit gibt Köhlmeiers *Novelle* somit eine dritte Antwortoption: Das Leben eines Heiligen zu leben bedeutet auch, ein anderes Leben zu verpassen. Damit gewinnt die Frage eine moderne, das heißt dezidiert individuelle und mundane Dimension: Lohnt sich das Opfer? Antonius muss sich an seinem letzten Lebenstag dem Gedanken stellen, »dass sein ganzes Leben für die Katz gewesen war« (MV, 27), wenn es keinen Gott und kein Jenseits geben sollte. Das aber scheint ihm zur Gewissheit zu werden: »Was, wenn das Leben alles war, was er uns zu bieten hatte?« (MV, 130)

Individuum und Kollektiv

Heiligwerdung ist das Ergebnis eines sozialen Prozesses. In den ersten nachchristlichen Jahrhunderten wurde eine Person dann als heilig anerkannt, wenn sie entweder das Martyrium erlitten oder aber Wunder in Gottes Namen getan hatte und ihre göttliche Erwählung durch Taten oder Worte unter Beweis hatte stellen

können. Dann wurde von ihr erzählt, dann wurde sie nach ihrem Tod angerufen. War Heiligwerdung bis ins frühe Mittelalter kein institutionalisierter Prozess, änderte sich das mit den ersten kanonischen Heiligsprechungsverfahren im 10. Jahrhundert.¹⁴ Künftig reagierte die päpstliche Heiligsprechungskommission auf die gemeinschaftliche Anerkennung durch ein Verehrungskollektiv. Die mittelalterliche Heiligsprechung gerade in ihrem Anfangsstadium war damit kein institutionalisierter Top-Down-Prozess, sondern die Reaktion auf ein Verehrungskollektiv: Die *fama sanctitatis* war fundamentaler Bestandteil des Verfahrens. Den Übergang von Heiligwerdung zu Heiligsprechung macht Köhlmeier in seiner Novelle transparent: Die Aussagen der unterschiedlichen Personen, die zu Wort kommen, erscheinen zunächst willkürlich zusammengewürfelt. Erst spät, bei der Einspielung des Berichts des Priors, wird den Leserinnen und Lesern vor Augen geführt, dass er vor der Heiligsprechungskommission, der *Sacra Congregatio Pro Causis Sanctorum*, aussagt (vgl. MV, 132). Ob auch die anderen – nicht-klerikalen – Personen mit ihrem Bericht über den letzten Tag und die letzte Predigt von Antonius vor der päpstlichen Kommission aussagen, bleibt unklar.

Schon vor der Institutionalisierung der Heiligsprechung bedurfte die Behauptung von Heiligkeit der narrativen Plausibilisierung, die durch Erzählungen konstituiert wurde. Oft wurden diese zunächst mündlichen Erzählungen zu Legenden gebündelt und harmonisiert. Heiligkeit stand damit am Ende eines diskursiven Prozesses, der den historisch spezifischen Usancen legendarischen Erzählens verhaftet war. Gerade in der ersten Lebensbeschreibung des Antonius, der *Assidua*, erklärt der Autor, er wolle alles berichten, was er selbst erlebt oder durch Augenzeugen erfahren habe (vgl. A, 14). Der direkte und indirekte Eindruck wird in der Legende zu einer Biographie modelliert.

Auch in den Heiligenviten spielt das Kollektiv eine entscheidende Rolle. Innerhalb der *Diegese* stellt die Masse der Gläubigen jene Folie dar, vor der sich die Heiligkeit des Protagonisten zeigt: Die göttlich inspirierte Kraft seiner Predigten trifft und bewegt, unabhängig von Geschlecht, Stand und Alter, jeden und jede. Ebenso vollziehen sich die wundersamen Heilungen und Bekehrungen, von denen in der *Assidua* und *Rigaldina* berichtet wird, an Angehörigen aller gesellschaftlichen Schichten und Gruppen. Gerade diese Mirakelberichte, oft genug Berichte von Heilungswundern, machen die als heilig verehrte Person unter einfachen Menschen beliebt. Ereignen sich die Wunder zu Lebzeiten, zeugen sie von der gnadenhaften Auserwählung durch den transzendenten Gott. Ereignen sie sich nach dem Tod, zeugen sie davon, dass der oder die Heilige bereits im Himmel ist und deshalb erfolgreich Fürsprache bei Gott einlegen kann. Das posthume Wunder erfährt im Kontext des neu institutionalisierten

Heiligsprechungsverfahrens eine Aufwertung. Es dient vor der Heiligsprechungskommission als Ausweis der Heiligkeit einer Person: Der oder die Heiligzusprechende ist bereits bei Gott.¹⁵

Die Menge der Gläubigen ist damit an der Herstellung und Beglaubigung von Heiligkeit entscheidend beteiligt; ohne ein Publikum, an dem sich die Macht der Rede erweisen, ohne eine Gemeinschaft, die sich unter seiner friedensstiftenden Gegenwart zum Besseren wandeln kann, wäre die Heiligkeit des heiligen Antonius nicht denkbar. In der *Assidua* ist das Kollektiv darüber hinaus auch direkt in das Verfahren der Heiligsprechung eingebunden:

Alle fordern sie mit allen Mitteln, mit einer Stimme und vom selben Wunsch beseelt, Abgeordnete an die Kurie zu schicken, die dort um die Heiligsprechung des seligen Antonius bitten sollten. Man organisiert eine feierliche Versammlung des Klerus und des Volkes, um die Sache zu besprechen. Einstimmig kommt man darin überein, den gemeinsamen Wunsch der großen Versammlung zu erfüllen. Was gibt es dazu noch mehr zu sagen? Es schreibt der Bischof zusammen mit dem Klerus und der Bürgermeister zusammen mit den Adeligen und dem Volk – und es war noch kein Monat seit dem Tod des Heiligen vergangen, da schickte man schon Abgesandte an den Apostolischen Stuhl, die wegen ihrer Rechtschaffenheit einflussreich und wegen ihres Standes respektiert waren. (A, 62)

Trotz ihrer entscheidenden Rolle für das Heiligsprechungsverfahren ist die Menge in den Viten nicht eindeutig positiv gezeichnet, sondern stellt eine ambivalente, schwer kontrollierbare Größe dar. Nach dem Tod von Antonius im Klarissinnen-Kloster in Arcella müssen Bürger des angrenzenden Dorfs Capodiponte das Kloster umstellen, um die andrängenden Massen, die den Leichnam sehen und berühren wollen, am gewaltsamen Eindringen in das Haus zu hindern. Schließlich führt der Streit zwischen den Bewohnern und Bewohnerinnen aus Capodiponte und Antonius' Mitbrüdern aus Padua, wem der Leichnam zuzusprechen sei und wo die Bestattung erfolgen solle, zu erbitterten und blutigen Auseinandersetzungen, die einen krassen Bruch zum antonionischen Programm der Friedens- und Gemeinschaftsstiftung darstellen (vgl. A, 50 ff.; R, 64 f.). In der *Rigaldina* wird von massenhysterischen Phänomenen schon zu Antonius' Lebzeiten berichtet:

Nachdem sich, durch diese und ähnliche Begebenheiten, der Ruf seiner Predigt verbreitet hatte, wuchs die Verehrung des Volkes ihm gegenüber dermaßen, dass jeder sich vom Eifer getrieben herzlich bemühte, ihn zu berühren, wenn er hin und her ging. Und oft riskierte er, von der Menge zerdrückt zu werden, wenn ihn nicht eine Eskorte von starken jungen Männern beschützt hätte. (R, 57)

Die öffentlichen Reaktionen auf Antonius erinnern an überzeitliche Verehrungsdynamiken, in denen der oder die Verehrte zwar erst in der Anerkennung und Beglaubigung durch die Masse geboren wird, zugleich aber immer Gefahr läuft, ihrer übermäßigen Huldigung zum Opfer zu fallen.

Auch der legendarische Text selbst, der den Weg zur Heiligkeit nachzeichnet und legitimiert, ist auf das Kollektiv als konstitutive Größe angewiesen. Auf extradiegetischer Ebene ist es Publikum, Adressatin und Zeugin des legendarischen Erzählens: Der Verfasser der *Assidua* begründet seine Aufzeichnung mit den Bitten seiner Brüder, die Geschichte von Antonius aufzuschreiben – und zugleich speist sich seine Erzählung aus den mündlichen Erzählungen der Zeitzeugen und -zeuginnen. Die Wahrheit des Erzählten resultiere, so argumentiert er, aus der Authentizität ihres Zeugnisses: »Nicht anders haben es Markus und Lukas beim Verfassen ihres Evangeliums getan. Und so verfuhr auch der heilige Gregor in seinem ›Dialog‹, in dem sein Diakon Petrus der Gesprächspartner ist: Gemäß dem Zeugnis des Heiligen selbst hat er das, was er erzählt, ausschließlich von glaubwürdigen Personen erzählt bekommen« (A, 14). Schließlich ist die Gemeinschaft der Gläubigen Adressatin des legendarischen Erzählens, welches ihr zur Erbauung dienen und sie zur christlichen Nachfolge animieren soll: Die Zirkularität der Legende, die ihren heiligen Gegenstand zugleich voraussetzen und hervorbringen muss, betrifft auch ihre Rezeptions- und Produktionslogik, in der das Kollektiv zugleich Ursprungsgrund (als Zeugenschaft und Erzählanstöß) und Ziel (als zu erbauende Leserschaft) des Erzählens darstellt.

Es wäre zu vermuten, dass eine literarische Erzählung des frühen 21. Jahrhunderts, die eine Revision und Reaktualisierung der Antonius-Vita unternimmt, sich insbesondere für die Verbindungen zwischen Religion und Gewalt interessiert, wie sie in den mittelalterlichen Viten angelegt sind. Das ist bei Köhlmeier nicht der Fall: Der Streit um die Leiche und die Ausschreitungen bei ihrer Überführung nach Padua, von denen die Viten berichten, werden ausgespart (die Erzählung endet mit dem Tod von Antonius); auch die massenhysterischen Phänomene, die die Viten andeuten, finden bei Köhlmeier keine besondere Beachtung. Im Zentrum der Betrachtung steht hier die Beziehung zwischen dem Heiligen und dem Kollektiv: Was interessiert die Menschen an Antonius? Und was interessiert Antonius seinerseits an den Menschen?

Was die Menschen an Antonius anzieht, scheint mehr der Diskurs um den Heiligen, »Il Santo«, »das Idol« (MV, 9), zu sein als die Person selbst: Die von ihm vollbrachten Wunder werden in *Der Mann, der Verlorenes wiederfindet* nicht unter Berufung auf glaubwürdige Zeuginnen und Zeugen berichtet, sondern von dem (offenbar eher skeptischen) Chronisten durchweg im Konjunktiv der indirekten Rede präsentiert: »Zu den Fischen habe er gepredigt in Rimini und

die Fische hätten Wort für Wort seine Predigt mit den Mäulern nachgebildet; »Der Heilige aber habe das Bein vom Boden aufgehoben, grau sei es schon gewesen, habe den Stumpf bekreuzigt [...]. Und siehe das Bein sei in Windeseile angewachsen« (MV, 66). Bei Köhlmeier sind es nicht die Wunder selbst, denen das Potenzial zukommt, Gemeinschaft und Frieden zu stiften, sondern die Rede über die Wunder, die sich »über Felder, Dörfer, Märkte, Schenken, Poststationen, Klöster und Magistrate verbreitet« (MV, 67) und die versprengten Gläubigen zu einer Erzählgemeinde zu verbinden scheint.

Im Unterschied zur legendarischen Überlieferung ist die Macht der Predigt bei Köhlmeier jedoch nicht nur positiv konnotiert. Seit ihren Anfängen steht die Rhetorik unter dem Verdacht, ein Werkzeug zur Manipulation des Publikums zu sein, das sich zum Guten ebenso wie zum Bösen nutzen lässt.¹⁶ Diese ambivalente Macht der Rede schlägt sich bei Köhlmeier in einer entsprechend ambivalenten Rezeption auf Seiten des Publikums nieder: Antonius' Predigten verbinden seine Zuhörerinnen und Zuhörer nicht nur zu einer Erzähl- und Zuhörgemeinde, sondern verfügen ebenso über das Potenzial, Gemeinschaften zu spalten – scheinen seine Zuhörerinnen und Zuhörer doch stets nur zu hören, was sie hören wollen. Anselmo, der Schuster von Camposampiero, schwört, Antonius habe in seiner letzten Rede über das Nichts gesprochen, das größer und mächtiger sei als alles, was man sich vorstellen könne (vgl. MV, 69ff.). Der Bäcker Filippo Fedrizzi widerspricht: Antonius letzte Predigt sei in Wahrheit eine politische gewesen, es sei um die Mongolen und die Bedrohung durch den Islam gegangen (vgl. MV, 81ff.). Der Bauherr Guiseppa d'Este glaubt wiederum, Antonius habe über den Hass gesprochen – »der Nächstenliebe müsse der Nächstenhass zur Seite gestellt werden, darum sei es in der Predigt gegangen und um nichts anderes« (MV, 90). Die pockennarbige Sünderin Ginevra della Maria, die aus dem entfernten Mantua angereist ist, um bei Antonius die Beichte abzulegen, weiß hingegen: »Antonius habe ganz gewiss nicht über den Hass gepredigt, sondern über die Liebe; dass die Liebe, wenn sie ehrlich empfunden werde, mit keinem irdischen Maßstab gemessen werden dürfe, denn sie sei nicht von dieser Welt« (MV, 106).

Was die Zuhörer und Zuhörerinnen von Antonius' Rede zu verstehen glauben, scheint mehr mit ihrem jeweiligen Charakter, ihren individuellen Erfahrungen und ihrer Weltanschauung zu tun zu haben als mit dem eigentlich Gesagten. Die Predigt hat bei Köhlmeier eher das Potenzial, bestehende Differenzen zu vertiefen, als gemeinschaftliche Verbindung zu stiften: Die Auseinandersetzung um Deutungshoheit, die die Interpretation und Beanspruchung von Heiligkeit bestimmt, setzt in Köhlmeiers Darstellung schon zu Antonius' Lebzeiten ein. Allerdings ist es nicht der Redner selbst, der, sich der rhetorischen Werkzeuge

selbstbewusst bedienend, seine willfährigen Zuhörerinnen und Zuhörer in die ein oder andere Richtung lenkt, sondern es ist das Publikum, das je nach Verfasstheit und kontingenter Stimmung auf die Rede des ›Heiligen‹ auf die ein oder andere Weise reagiert: Die Kluft zwischen Redner und Publikum wird nicht von der göttlich inspirierten Rede überwunden, sondern – wenn überhaupt – von der Glaubensbereitschaft seiner Zuhörer und Zuhörerinnen. Antonius erscheint in *Der Mann, der Verlorenes wiederfindet* ohnehin wenig volksnah. Vielmehr befürchtet er, seine von Gott geschenkte Redegabe »an Narren und Speichellecker« (MV, 62) zu verschenken: Der ›Schlamperpatron‹ ist bei Köhlmeier ein tendenziell elitärer Volksverächter.

Köhlmeier modifiziert in seiner Reflexion der Heiligwerdung eines Menschen die mittelalterliche Balance von Transzendenz, Kollektiv und Individuum. Er macht mit der Auffächerung der Figur in vielfältige Erinnerungsstränge das unmittelbare Verehrungskollektiv stark. Dieses Kollektiv versammelt sich am Sterbetag nicht nur zur letzten Predigt, sondern auch, um der »Auffahrung eines Heiligen in den Himmel« (MV, 11) beizuwohnen – Köhlmeier spielt das Kollektiv in seiner unmittelbaren Bedeutung für die *fama sanctitatis* ein. Auch ein weiteres Kollektiv wird durch den Titel der Novelle betont: In der religiösen Praxis fungiert Antonius als ›Volksheiliger‹. Als Patron für das Verlorene gilt er aufgrund der Überlieferung, dass ein junger, unzufriedener Mönch Antonius' Predigtbuch gestohlen habe. Als der Mönche daraufhin von Erscheinungen geplagt wurde, brachte er Antonius sein Buch schnell wieder zurück. Wie auch bei anderen beliebten ›Volksheiligen‹ und Nothelfern führt ein Anhaltspunkt in den Viten zu einer spezifischen Funktion in der christlichen Alltagspraxis. Durch solche Erzählungen gewinnt ein Heiliger für ein großes Kollektiv jenseits der kirchlichen Institutionalität oder Heiligsprechung eine Alltagsbedeutung. Durch die doppelte Betonung des Kollektivs reduziert Köhlmeier die mittelalterliche Trias von Transzendenz, Kollektiv und Individuum zu einer Dualität: Heiligkeit entsteht in der Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv. Die Transzendenz als handelnde Macht kommt nur an einer einzigen Stelle vor, in der ersten Predigt.

Man könnte sogar den Eindruck gewinnen, dass Köhlmeier nicht nur die Transzendenz, sondern auch das Individuum aus dem Prozess der Heiligwerdung streicht. Der Kontakt zur Transzendenz wird Antonius zwar von außen zugeschrieben, er selbst löst ihn aber gerade nicht ein. Er trägt zu seiner Heiligwerdung in der Novelle wenig bei: Antonius ist nicht verehrensrecht, nicht fromm, nicht im Kontakt zu Gott – dem vermeintlich göttlich inspirierten Prediger fällt nicht einmal ein Gebet ein. Zweimal berichtet die Novelle, dass Antonius keine Worte des Gebets findet (vgl. MV, 18, 146). Beide Male wird er

in auffälligem Gegensatz zu seinem Ordensbruder Franz von Assisi gezeichnet, der das ist, was Antonius nicht ist: fromm und demütig. Franz, der *alter Christus*, scheint deutlich verehrenswerter, am Ende aber wird Antonius sogar schneller heiliggesprochen als sein Ordensbruder (vgl. MV, 135). Direkt erwähnt wird Franziskus – wohl kaum zufällig – im legendarischen Zusammenhang: Matteo Graziani erzählt »dem Chronisten Thomas von Celano, der die *Vita prima S. Francisci* geschrieben hatte und nun über der *Vita prima di S. Antonio* saß.« (MV, 58) von einem Traum. Nun hat der Franziskaner Thomas von Celano zwar mehrere Viten seines Gefährten Franziskus verfasst, darunter auch die bei Köhlmeier erwähnte, von Papst Gregor IX. 1228/29 in Auftrag gegebene *Vita prima*,¹⁷ aber in seinem Werk findet sich keine Vita zu Antonius.¹⁸ Umgekehrt aber erzählt die *Legenda Assidua*, die erste Lebensbeschreibung des Antonius, mehrfach von der franziskanischen Ordensgründung und deren Gründungsgestalt Franz von Assisi – so ausführlich, dass sie bis heute als wichtige Quelle für die Ordensgründung gilt.¹⁹

Franz von Assisi bezeichnet sich selbst in seinem Testament als »idiota et ignorans«,²⁰ wohl um seine Unbildung, sein mangelndes theologisches und bibliisches Wissen zum Ausdruck zu bringen. Gehorsam, Demut und Gebet sind seine Ideale – Ideale, die auf Köhlmeiers Antonius gerade nicht zutreffen.²¹ Das Gebet ist für ihn ohnehin nur eine »Waffe der Ablenkung« (MV, 26), in der der Mensch mit sich selbst spricht (vgl. MV, 37). Stattdessen gibt Antonius eine Gebetspraxis vor, indem er seine Notizbücher mit Titeln wie »Gedanken zum Morgengebet« oder »Über die Demut« beschriftet (MV, 20), de facto aber seine rhetorischen Überlegungen und Übungen darin einträgt. Köhlmeier setzt hier die Rhetorik an die Stelle des Morgengebets, letztlich ist aber auch dies ein inhaltsleeres Stammelnen: Statt monoton-einsamer Wiederholung alter Gebetsformeln sagt Antonius täglich still das Alphabet, Vokale, Konsonanten und Diphthonge auf – »[d]as Exerzitium des Redners« (MV, 19), das er seiner Berufung als »Worttrommler« (MV, 19) zugrunde legt. Um Sprachkunst als solche, gar um erbauliche Inhalte, geht es nicht. Durch den Kontrast zu Franziskus erscheint die Heiligkeit des Antonius umso mehr als eine gemachte, hergestellte Heiligkeit: Menschen aus seinem Umkreis erwähnen Antonius dazu, er selbst trägt dazu ebenso wenig bei wie eine transzendente Macht. Franziskus hingegen löst das Ideal des demütigen Christusbefolgers und eifrigen Beters ein.

Die Trias von Transzendenz, Kollektiv und Individuum verschwindet somit auch nicht aus Köhlmeiers *Novelle*, sondern bleibt über die intertextuellen Verweise auf die Antonius-Viten sowie über die Anspielungen auf Franziskus als Deutungsfolie präsent. Allerdings tut sich in Köhlmeiers postmoderner Überschreibung der Antonius-Legendarik eine Kluft zwischen Diskurs und

Histoire auf, also zwischen dem, was über Antonius gesprochen wird – den Einschätzungen seiner Mitmenschen, dem Heiligsprechungsverfahren, der Überlieferung – und dem, was ›eigentlich‹ auf Handlungsebene geschieht. Für die Etablierung von Heiligkeit, so suggeriert Köhlmeiers Novelle, genügt die Überzeugung eines Kollektivs, das in seinem Sprechen über den (vermeintlich) Heiligen dessen individuelle Exzeptionalität und transzendente Auserwähltheit herstellt.

Heiligkeit und Sprache

An dem Gegensatz zu Franziskus entspinnt Köhlmeier aber noch eine weitere Diskussion, die Frage nach der Macht oder Ohnmacht von Sprache. Antonius muss sich in Köhlmeiers Novelle an seinem letzten Lebenstag mit dem Frühstücksbrei füttern lassen. In der Interpretation des Priors des Klosters lässt Antonius diese Erniedrigung »aus purer Demut [zu], ohne Widerstand, wie ein Kind oder ein Idiot« (MV, 115). Franz von Assisi, so erinnert sich der Prior, habe aus der Anrede *idiota* durch seine Neider und Herabsetzer zwar einen Ehrentitel gemacht (vgl. MV, 119); aber für den Prior hat längst eine neue Zeit begonnen, die »mit Einfalt allein nicht mehr zu bewältigen« ist (MV, 119). Das innerhalb der franziskanischen Ordensfamilie positiv besetzte *idiota*-Ideal wird als veraltet zur Seite geschoben und mit der Diskussion über die Möglichkeiten von Sprache verknüpft. Der Idiot, Franziskus, nämlich singe und tanze; die neue Zeit aber brauche Prediger, die mit Worten operierten und so viele Bücher gelesen hätten, wie es Antonius getan habe (vgl. MV, 120). Antonius eignet sich offensichtlich deshalb zum Prediger, weil er belesen ist und über ein »lautes Organ« (MV, 199) verfügt. Köhlmeier reduziert seine Sprachkunst auf die passive Bücherkenntnis, eine kräftige Stimme und seine geheimen, morgendlichen Alphabetrezitationen.

Die berühmte Redekunst des Heiligen, der in den Viten die Fähigkeit zugeschrieben wird, jeden und jede in der Zuhörerschaft zu erreichen und zu bewegen, bleibt schon in den mittelalterlichen Texten vage. Interessanterweise finden sich in den Viten keine Aussagen dazu, worüber Antonius eigentlich predigte: Dokumentiert wird die Wirkung des Gesagten, nicht das Gesagte selbst.²² Wirkungspsychologisch erfüllt diese Lücke eine wichtige Funktion, lässt sie doch ein Geheimnis bestehen, das von Seiten der Leserinnen und Leser imaginativ-sehnsuchtsvoll gefüllt werden kann: Wie muss es gewesen sein, Antonius zuzuhören? Wovon hat er gesprochen? Köhlmeier stellt die Wirkmechanismen der Predigt bei den damaligen Zuhörerinnen und Zuhörern ins Zentrum seiner Novelle, entmystifiziert Antonius Predigten aber zugleich, indem er die Lücke

schließt: Die Aussagen, die Antonius in den Mund gelegt werden, sind vielleicht poetisch und ergreifend – weltbewegend und bewusstseinsweiternd sind sie jedoch nicht: »Die Worte schwinden mir«, so heißt es etwa in der berühmten ersten Predigt, »mir ist, als würden mir gleich die Sinne schwinden. Wenn ihr die Nähe Gottes spürt und ihr ihm eilig ein Gebet zurufen wollt, das allein euer eigenes Gebet ist, und die Worte nicht findet ... kennt ihr diesen Schmerz in der Brust? Ihr kennt ihn. Und so geht es mir jetzt« (MV, 60). Antonius beginnt seine Karriere als Prediger also mit einer Reflexion über die Grenzen der Sprache: Dieser Zweifel an der Eignung von Sprache, als Medium des Ausdrucks und der Verständigung zu dienen, lässt sich über die gesamte Erzählung hinweg verfolgen. Er zeigt sich zum Beispiel in der Tatsache, dass für Antonius' Zuhörerinnen und Zuhörer die tatsächlichen Inhalte der Predigt gar nicht so wichtig zu sein scheinen. Auch als Antonius am Ende der Novelle seine letzte Predigtbühne betritt, beginnt er seine Ansprache mit der paulinischen Leugnung der Kraft der Sprache und der menschlichen Weisheit. Antonius beruft sich auf Paulus, der »nicht mit hohen Worten oder hoher Weisheit« (MV, 126) predigte, sondern nur eines wusste: von Christus als dem Gekreuzigten zu erzählen – nicht mit rhetorischer Kunst, sondern aus Gottes Kraft heraus. Antonius ist bei seiner letzten Predigt ohnehin nicht mit seiner Aufmerksamkeit beim Publikum, sondern innerlich mit der Erinnerung an seinen Großvater und an seine große Liebe Basima beschäftigt. Wovon er spricht, bemerkt er selbst kaum:

Bekommen machte ihn ein Gedanke: dass – was immer er auch sagte, ob er mit Menschen- und Engelszungen redete oder ob sein Mund voll des Fluchens, voll Lug und Trug wäre und seine Zunge Mühsal und Unheil anrichtete und wenn nur La-la-la oder Ei-ei-ei oder Tschim-bum Tschim-bum über seine Lippen kämen – dass die Dreitausend von seinen Worten ergriffen wären, als drückte einer aus, was sie so lange schon sprachlos dachten ... (MV, 104)

Mit den »Menschen- und Engelszungen« zitiert Köhlmeier erneut Paulus, diesmal sein »Hohelied der Liebe«, das aller menschlichen Sprach- und Redekunst eine Absage erteilt (1 Kor 13,1f).²³ Dennoch spielt das Erzählen auch in Köhlmeiers Novelle eine zentrale Rolle, allerdings nicht in Gestalt einer individuellen, genialischen Rede, sondern in Form der mündlichen Überlieferung durch ein Kollektiv. Köhlmeiers Erzählung über den großen Prediger Antonius verlagert die Macht der Predigt, die im Zentrum der Antonius-Legendarik steht, vom Heiligen auf das Publikum. Zum einen hängt die Wirkung des Gesagten von dessen Disposition ab: Die Rede kann, selbst als inhaltsleeres »La-la-la oder Tschim-bum Tschim-bum« die Zuhörerinnen und Zuhörer zur Gemeinschaft

verbinden, ebenso aber auch bestehende Differenzen vertiefen – je nachdem, auf welche Bedürfnisse, welche Stimmungen, welche Glaubensbereitschaft sie bei ihnen trifft.²⁴ Zum anderen kommt bei Köhlmeier dem Kollektiv (und nicht dem Prediger) die Macht zu, den Lauf der Welt zu verändern. Die Berichte der Zeuginnen und Zeugen münden in die Heiligsprechung, die Erzählungen der Gläubigen kondensieren zur Legende: Über die Macht, einen Menschen immer wieder zum Leben zu erwecken, verfügt bei Köhlmeier nicht der Heilige, sondern das Kollektiv mit seiner *oral poetry* – Köhlmeier stellt damit die Heiligen-Legende gewissermaßen vom Kopf auf die Füße.

Zur Poetik der Legende gehört, dass sie das Flüchtige des heiligen Lebens in ihrem Erzählen bewahren und speichern will: Jean Rigaud verfasst die Biographie, wie er in seinem Prolog schreibt, »damit die Wunder nicht in Vergessenheit geraten und allmählich aus der Erinnerung der Brüder verschwinden, weil man vergessen hat, sie aufzuzeichnen« (R 11). In diesem Bestreben ähnelt die Schrift der Reliquie: Beide erfüllen die Funktion, Heiligkeit über den Tod der individuellen Person hinweg zu bewahren und in Gestalt manifester Dinge (Schriftzeichen, Körperteile) »haltbar« zu machen. In der *Rigaldina* tritt dieser Konnex zwischen Erzählung und Reliquie deutlich zu Tage. Hier ist es die Zunge des Heiligen Antonius, die als Reliquie die Heiligkeit des Verstorbenen posthum bestätigt:

Die Zunge des Heiligen, die überall Worte der Wahrheit verbreitet hatte, wurde gemeinsam mit seinen sterblichen Überresten in Gegenwart des Bruder Bonaventura, damals Generalminister, später durch Gregor X. zum Kardinal und Bischof von Albano erwähnt, von einem zum andern Ort gebracht. Schließlich wurde diese Zunge, die Urteile der Wahrheit verkündet hatte, so schön, frisch und rot aufgefunden, als wäre dieser Körper erst vor Kurzem begraben worden. Auf diese Entdeckung hin jubelte Bonaventura, zeigte den Beistehenden die Zunge und sagte mit lauter Stimme, dass dieses Wunder bestätige, dass der Mann Gottes die unsterbliche Wahrheit verkündet habe. (R, 58)

Die rosige Zunge ist Zeichen für die Wahrheit der göttlichen Kunde – und für die Wahrheit der Vita selbst, die von Antonius' Leben und Sterben berichtet.

Es verwundert nicht, dass Köhlmeiers Novelle diese legendarische Poetik nicht fortschreibt, im Gegenteil: Die Erzählung (ebenso wie ihr heiliger Protagonist selbst) stehen der Fähigkeit der Rede, Wahrheit zu vermitteln, äußerst skeptisch gegenüber. Die Macht des kollektiven Erzählens, den »Heiligen« als solchen zu erschaffen und im Bewusstsein der Gläubigen lebendig zu halten, ist groß; als Medium wirklichen Verstehens scheint die Sprache hingegen weniger tauglich. Entsprechend ereignen sich die zwischenmenschlichen Begegnungen, mit denen

die Novelle durchaus versöhnlich schließt, leise und fast ohne Worte: Bruder Amarildo, der »beseelt von der Nachfolge der Nachfolge der Nachfolge« (MV, 31) das Erbe von Antonius weitertragen wird, nimmt dem Heiligen eine stumme Beichte ab – und die Sünderin Ginevra della Maria erhält von Antonius eine ebenfalls stumme Absolution. Verständigung und Liebe sind auch in Köhlmeiers Legende möglich, finden aber allen voran dort statt, wo kein Sprechen mehr nötig ist. Beschränkt scheint im Zeitalter des Internets und der kurzlebigen (Literatur-)Märkte auch die Brauchbarkeit der Literatur als Erinnerungs- und Speicherinstanz. Die Zunge des Rhetorikers und die Schrift der Überlieferung, beide erweisen sich aus postmoderner Sicht als tote Medien. Doch ganz hoffnungslos schließt die Erzählung nicht, scheint sie doch an ihren Rändern – im Titel, im ersten und im letzten Satz – einen Hinweis darauf zu geben, wo der Heilige weiterleben könnte: Im Alltag derer, die an ihn glauben, als der Mann, der Verlorenes wiederfindet. Im Kollektiv also. Die Entmachtung der Predigt und die Ermächtigung des Kollektivs, die Skepsis hinsichtlich menschlicher Redekunst und der Glaube an die Kraft des kollektiven Erzählens hängen bei Köhlmeier ganz unmittelbar zusammen. Aus dieser Perspektive verwundert es auch nicht mehr, dass Köhlmeier seine Novelle nicht dem Wüstenvater Antonius widmet, dessen diabolisch-eremitäre Lebensgeschichte Gegenstand zahlreicher literarischer Bearbeitungen wurde, sondern seinem Namensvetter Antonius von Padua, der in der leisen, religiösen Praxis der ›Volksfrömmigkeit‹ noch immer lebendig ist.

Anmerkungen

- 1 Diese Beobachtungen teilen weite Teile der Forschung; vgl. Albrecht Grözinger, Andreas Mauz, Adrian Portmann, *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*, in: dies. (Hg.), *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*, Würzburg 2009, 1–19; Michael Braun, *Probeproduktionen im Himmel. Zum religiösen Trend in der Gegenwartsliteratur*, Freiburg u. a. 2013, 15–31; Christoph Gellner, *Zeitgenössische Literatur - Echolot für Religion? Erkundungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: Michael Durst, Hans J. Münk (Hg.), *Religion und Gesellschaft*, Fribourg 2007, 197–240.
- 2 Vgl. dazu auch Leslie Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt die Lücke (1968)*, in: Uwe Wittstock (Hg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Stuttgart 1994, 14–39 sowie Jürgen Habermas, *Glauben und Wissen. Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels*, Frankfurt/Main 2001, 9–15.
- 3 Vgl. Braun, *Probeproduktionen im Himmel*, 15 sowie Michael Braun, *Gegenwartsliteratur. Postmoderne*, in: Daniel Weidner (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart 2016, 199–203, hier 199. Braun sieht Fiedlers Rede von 1968 sowie 9/11 als Epochenzäsuren, die jeweils Effekte auf die literarische Verhandlung von Religion zeitigten.

- 4 Interessanterweise hat Köhlmeiers Novelle bislang wenig Wiederhall im literaturwissenschaftlichen Diskurs, wohl aber im theologischen erhalten; vgl. Benjamin Leven, *Michael Köhlmeier schreibt eine moderne Heiligenlegende. Vita Antonii*, in: *Herder Korrespondenz*, 10 (2017), 52; Erich Garhammer, *Antonius - »Schlamperpatron« oder doch mehr?*, in: *Feinschwarz. Theologisches Feuilleton*, 13.6.2018; <https://www.feinschwarz.net/antonius-schlamperpatron-oder-doch-mehr/> [letzter Zugriff 2.2.2020].
- 5 Vgl. Michael Köhlmeier, *Die Märchen*, München 2019; zu den Erzählprojekten siehe die Reihen *Michael Köhlmeier erzählt Sagen des klassischen Altertums* oder *Biblische Geschichten. erzählt von Michael Köhlmeier* (BR, ARD Alpha, ORF).
- 6 Vgl. Elke Koch, *Legende*, in: Weidner (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, 245–249, hier 247.
- 7 Dieser Zusammenhang steht im Zentrum eines seit 2019 laufenden Forschungsprojekts zum Thema »Heiligenviten« im WIN-Kolleg der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Am Projekt beteiligt sind neben den Verfasserinnen Nicolas Detering (Universität Bern) und Beatrice von Lüpke (Universität Tübingen). Heiligkeit wird in diesem Projekt im Sinne einer Zuschreibung, nicht als Resultat einer Kanonisation verstanden.
- 8 Vgl. die Einleitung von Andreas Murk in: ders. (Hg.), *Assidua. Eine Biographie des heiligen Antonius von Padua*, Würzburg 2018, 9–11, hier 10.
- 9 Andreas Murk (Hg.), *Assidua. Eine Biographie des heiligen Antonius von Padua*, 16; im Folgenden zitiert unter der Sigle A mit Angabe der Seitenzahl.
- 10 Andreas Murk (Hg.), *Rigaldina. Eine Biographie des heiligen Antonius von Padua*, Würzburg 2018, 67; im Folgenden zitiert unter der Sigle R mit Angabe der Seitenzahl.
- 11 Zum Wunder vgl. Koch, *Legende*, 248.
- 12 Michael Köhlmeier, *Der Mann, der Verlorenes wiederfindet*, München 2017, 33; im Folgenden zitiert unter der Sigle MV mit Angabe der Seitenzahl.
- 13 Köhlmeiers Einspielung dieser Liebeserzählung rekurriert dabei auf einer weiteren Funktion des Antonius in der Volksfrömmigkeit: Er ist nicht nur der Patron für das Verlorene, sondern auch der Patron der Liebenden.
- 14 Vgl. als Überblick Wilfried Schulz, *Heiligsprechung*, in: Walter Kasper (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg/Breisgau 1995, Bd. 4, Sp. 1328–1331; Marcus Sieger, *Die Heiligsprechung. Geschichte und heutige Rechtslage* (= *Forschungen zur Kirchenrechtswissenschaft*, Bd. 23), Würzburg 1995, 14–82.
- 15 Vgl. Schulz, *Heiligsprechung*, Sp. 1328–1331; Sieger, *Heiligsprechung*, 357–405.
- 16 Vgl. etwa die berühmte Kritik an der Rhetorik als wahrheitsverfälschende »Schein-kunst« bei Platon, *Gorgias*, in: ders., *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*, hg. von Gunther Eigler, Bd. 2, 269–503 [465 b–dl].
- 17 Vgl. Thomas von Celano, *Erste Lebensbeschreibung oder Vita des hl. Franziskus [I Cl]*, in: Dieter Berg, Leonhard Lehmann (Hg.), *Franziskus-Quellen. Die Schriften des Heiligen Franziskus. Lebensbeschreibungen. Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden*, Kevelaer 2014, 195–288.
- 18 Vgl. Erich Wenneker, *Thomas von Celano*, in: Traugott Bautz (Hg.), *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, Nordhausen 1996, Bd. 11, Sp. 1379–1382.
- 19 Vgl. Kajetan Esser, *Anfänge und Ursprüngliche Zielsetzungen des Ordens der Minderbrüder*, Leiden 1966, 5.
- 20 *Das Testament [Test]*, in: Berg, Lehmann (Hg.), *Franziskus-Quellen*, 59–62.
- 21 Dass Köhlmeier den Gegensatz zwischen Antonius und Franziskus gerade an der Gebetspraxis festmacht, hat einen historischen Hintergrund: Franziskus hat Antonius 1221 erlaubt, die Ordensbrüder theologisch zu unterrichten – unter der Bedingung,

- dass er dabei den Geist des Gebets nicht auslösche; vgl. Thomas Dienberg, *Die wiedergefundene Sprache, oder: Was wir vom hl. Antonius lernen können*, in: *Wissenschaft und Weisheit* (2018), 271–278, hier 271.
- 22 Die Predigten des Antonius sind teilweise überliefert: Achille M. Locatelli (Hg.), *Sancti Antonii Patavini Sermones Dominicales et in Solemnitatibus*, Padua 1896–1905; Sophronius Clasen (Hg.), *Lehrer des Evangeliums. Ausgewählte Texte aus den Predigten des hl. Antonius von Padua* (= *Franziskanische Quellenschriften*, Bd. 4), Wehl 1954.
- 23 »Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle. Und wenn ich prophetisch reden könnte und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkenntnis und hätte allen Glauben, sodass ich Berge versetzen könnte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts« (1 Kor 13,1f., Luther-Übersetzung).
- 24 Damit ist dieser Beitrag insgesamt skeptisch im Hinblick auf den spirituellen Gehalt von Köhlmeiers *Novelle*. Für eine andere Position vgl. Josef Epping, *Das Leben - ein Kunstwerk Gottes. Anstöße aus Köhlmeiers Antonius-Erzählung*, in: *Geist und Leben*, 92(2019)1, 97–105. Garhammer endet seine Beschreibung der *Novelle* sogar mit folgendem begeisterten Gesamturteil: »[Köhlmeier] bringt ihn [Antonius] durch seine *Novelle* neu zum Leuchten« (Garhammer, *Antonius*). Für eine optimistische Position in Bezug auf die Wirkmacht des gepredigten Wortes in der *Novelle* vgl. Dienberg, *Die wiedergefundene Sprache*.

Michael Bies

Archäologie des Arbeiter- und Bastlerstaats

Marc Schweskas Roman »Zur letzten Instanz« (2011)

Mit seinem Roman *Zur letzten Instanz* hat der Berliner Autor Marc Schweska 2011 einen lesenswerten und vor allem ungewöhnlichen Roman veröffentlicht. Das liegt nicht daran, dass dieser Roman über die Ostberliner Subkultur der 1980er Jahre letztlich auch ein Berlinroman ist, wie es sie bereits in Überfülle gibt, und auch nicht daran, dass *Zur letzten Instanz* sich immer wieder der Mittel des Schelmenromans bedient, wie sie 2017 dann so prominent in Ingo Schulzes *Peter Holtz* und Daniel Kehlmanns *Tyll* zur Anwendung kommen sollten. Ungewöhnlich ist Schweskas Roman vor allem, weil er zuallererst ein Bastlerroman ist und sich sowohl inhaltlich als auch formal mit dem Basteln auseinandersetzt.

Damit bezieht der Roman sich auf eine Kulturtechnik, die gegenüber anderen Praktiken des Do-it-Yourself, wie etwa dem ›Handwerk‹ und der ›Handarbeit‹, in jüngerer Zeit in den Hintergrund geraten ist, im 20. Jahrhundert aber weit verbreitet war.¹ Zwar wurde das Basteln bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend in Wörterbüchern erfasst und als »saumselige kleine Hantierung«² und als Verrichtung »kleinerl Handarbeiten [...], ohne sie handwerksmässig gelernt zu haben«,³ erklärt. Populär wurde es aber erst im 20. Jahrhundert, in dem es zunächst mit dem »Bastelmedium« des Radios weite Verbreitung als vermeintlich sinnvolle Freizeitgestaltung für Kinder fand,⁴ bevor es sich auch als theoretisches Konzept etablierte. Als Schlüsselfigur in diesem Prozess der Theoretisierung des Bastelns kann Claude Lévi-Strauss gelten. Nachdem der französische Anthropologe in seiner 1962 publizierte Monographie *Das wilde Denken* seine berühmten Ausführungen zur *bricolage* veröffentlicht hatte, in denen er das Basteln als Ausdruck eines der künstlerischen Tätigkeit nahestehenden ›konkreten Denkens‹ und den Bastler als Gegenspieler des Ingenieurs bestimmte,⁵ avancierte das Basteln zu einem zentralen Konzept strukturalistischer und poststrukturalistischer Theorie und Theoriebildung und wurde im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend als eine maßgebliche Kulturtechnik und als ein zentrales Kulturmodell einer (wie auch immer verstandenen) Postmoderne aufgefasst. »Die Postmoderne«, so erklärt etwa Thomas Reinhard, könne deshalb nicht nur als »Periode des Zitats«, sondern vor allem auch als »Epoche des Bastlers« charakterisiert werden.⁶

In seinem Roman schließt Schweska nun an diesen Diskurs an und zeigt sich mit den strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien des Bastelns vertraut. Besonders ist *Zur letzten Instanz* aber vor allem, weil Schweska diese Theorien hier auf die DDR bezieht, der – wie allen unter den Bedingungen des Mangels wirtschaftenden Staaten des ›Ostblocks‹ – eine besondere Affinität zum Basteln nachgesagt wird. Dadurch wendet sich der Autor nicht nur einer bislang unzureichend beleuchteten Episode der Geschichte des Bastelns zu; vielmehr eröffnet er auch eine ungewohnte Perspektive auf die Geschichte der DDR, indem er diese am Beispiel des Bastelns zu erkunden versucht und sich dafür selbst der Mittel des Bastelns bedient.

»Allen Lötern«

Doch lohnt es sich, von vorn zu beginnen: Schweskas Roman, dessen obsessives Verhältnis zum Basteln schon durch die Widmung »Allen Lötern« angekündigt wird,⁷ spielt in den Jahren 1987 und 1988 in Ostberlin in der weiteren Umgebung des bekannten gleichnamigen Restaurants. Im Zentrum des Romans steht der knapp zwanzigjährige Lemania Pircks, an dessen ungewöhnlichem Namen sich bereits der an postmoderner Literatur geschulte Verweisenthusiasmus verdeutlichen lässt, der *Zur letzten Instanz* kennzeichnet. Während die Mutter des Protagonisten erklärt, dass dieser seinen Vornamen dem »schnuckelige[n] Uhrwerk« verdanke, »das Armstrong bei der Mondlandung am Arm hatte« (Z, 263) – was insofern nicht ganz zuverlässig erscheint, als Schweskas Hauptfigur am 30. April 1968 geboren sein soll (Z, 208), Neil Armstrong aber erst am 21. Juli 1969 den Mond betrat –, erinnern der Rufname Lem an den polnischen Essayisten und Schriftsteller Stanisław Lem und der Nachname Pircks an den homophonen Raumschiffpiloten Pirx, den Lem von 1959 bis 1971 in insgesamt zehn Erzählungen und 1986 in seinem Roman *Fiasko* dargestellt hat.⁸ Als Hinweis auf diesen gleich dreifachen Bezug des Namens lässt sich auch das Motto des Romans »Eulenspiegel ward dreimal getauft« (Z, 7) lesen,⁹ das auf eine weitere literarische Figur verweist, auf den umherstreunenden, seiner Umwelt den Spiegel vorhaltenden Schalk Till Eulenspiegel.

Diesen Protagonisten Lemania Pircks, genannt Lem, zeigt Schweska in *Zur letzten Instanz* nun als jemanden, der »seit Kindesbeinen in der Löt-kunst bewandert« (Z, 143) ist und das Basteln als Kern eines Lebens auffasst, das durch Widerstand und oft auch nur durch schlichtes Desinteresse gegenüber einem Staat gekennzeichnet ist, dessen ›innere Destabilisierung‹ zur Zeit der Romanhandlung weit fortgeschritten ist. Wenngleich Lem immer mal wieder

einer Arbeit als Beleuchter am Theater nachgeht, verfolgt der Roman vor allem, wie er durch Ostberlin streift, wie er Undergroundkonzerte und -performances besucht, wie er gemeinsam mit seinem Freund Nick Elektroschrott klaut, aus dem die beiden ein Effektgerät für ihre Avantgardeband Maldoror bauen wollen, wie Lem mit denjenigen Freunden, die noch nicht aus der DDR geflohen sind, den Bunkerberg im Volkspark Friedrichshain erkundet und wie er immer wieder Reden schwingt, die keinerlei Sorge vor staatlichen Repressionen erkennen lassen.

Allerdings beschränkt Schweska sich nicht darauf, die Geschichte Lems zu erzählen, die als eine Verdichtung von charakteristischen Lebenserzählungen der Ostberliner Subkultur der 1980er Jahre gelesen werden kann; solche Lebenserzählungen haben beispielsweise Alexander Pehlemann und Ronald Galenza in ihrem 2006 herausgegebenen Band *Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetbanduntergrund DDR 1979-1990* dokumentiert, der in der Danksagung von *Zur letzten Instanz* auch genannt wird (vgl. Z, 354).¹⁰ Schweska ergänzt diese Geschichte noch durch Berichte und Gespräche über Lems Vater, den Psychologen und Kybernetiker Felix Pircks, der meist nur Pircks genannt wird und dadurch noch stärker als sein Sohn Assoziationen an Stanisław Lems Raumschiffpiloten Pirx weckt. Interessant ist diese Vaterfigur, weil sie als Anlass dient, um das Bastlermilieu der späten 1980er Jahre, in dem der Protagonist Lem sich bewegt, durch ein weiteres Bastlermilieu zu kontrastieren: durch dasjenige der Kybernetiker und Informatiker der Nachkriegszeit, das zuletzt auch Matthias Senkel in seinem 2018 veröffentlichten Roman *Dunkle Zahlen* gestreift hat. So entwirft Schweska am Beispiel von Lems Vater einen gleichsam prototypischen Lebenslauf eines von Psychologie und Kybernetik begeisterten Wissenschaftlers in der DDR, der bei dem russischen Kybernetiker Viktor Gluschkow in Kiew promoviert wurde und bei dem Computerpionier Nikolaus Lehmann in Dresden und später in Berlin am Zentralinstitut für Kybernetik und Informationsprozesse der Akademie der Wissenschaften arbeitete, bevor er 1975 desillusioniert Republikflucht beging.

Durch die Gegenüberstellung dieser beiden Figuren, des Protagonisten Lem und seines im Roman abwesenden, allein in Gesprächen und Erzählungen präsenten Vaters Pircks, gelingt es Schweska, mit *Zur letzten Instanz* eine Geschichte des Bastelns in der DDR zu entwerfen, die keinen Zweifel daran lässt, dass dieser Staat nicht nur ein Arbeiter- und Bauernstaat, sondern immer auch ein Bastlerstaat war. Diese Geschichte findet ihren Anfang in der Kybernetik und den mit ihr verbundenen Computerentwicklungen und Utopien von jener »Befreiung vom Joch der Arbeit durch die Maschinen«, die es den Menschen ermöglichen soll, sich auf »die Muße, die Kultur und das Schöpferische« (Z, 298) zu konzentrieren. An ihr Ende kommt diese Geschichte in den Jahren vor dem

Mauerfall, die auch im Mittelpunkt des Romans stehen. In diesen Jahren, in denen die von der Kybernetik inspirierten Gesellschaftsutopien längst entzaubert sind, steht Basteln nicht mehr für gesellschaftlichen Fortschritt, sondern vor allem für ästhetische Innovation und, wie es an einer Stelle prägnant heißt, für »resistere, Widerstand« (Z, 206).

Schweska inszeniert seine DDR-Geschichte des Bastelns dabei zugleich als Ergebnis eines Bastelns oder, um es mit einem anderen Begriff zu sagen, als Ergebnis einer Archäologie, wie Michel Foucault sie 1969 in der *Archäologie des Wissens* bestimmt hat. Wie Foucault verdeutlicht, wäre ein Diskurs nach einer solchen Archäologie nicht als ein zu interpretierendes »Dokument«, sondern als ein »Monument« aufzufassen, das ausgestellt und dadurch in seinen Regeln und Praktiken erkundet werden soll.¹¹ Im Sinne einer solchen Poetik des Bastelns und der »literarischen Diskursanalyse« scheint Schweska auch nicht so sehr daran interessiert zu sein, eine Handlung mit einem klaren Anfang und einem eindeutigen Ende zu erzählen oder eine psychologisch motivierte Entwicklung des Protagonisten darzustellen; nicht umsonst assoziiert er Lem wiederholt mit der Figur des Till Eulenspiegel oder der Kartenfigur des Joker.¹² Vielmehr präsentiert er mit dem Roman eine sorgfältig durchkomponierte »Textoberfläche«, wie Stefan Höltinger bemerkt hat,¹³ und einen überaus kurzweiligen Diskursroman, der die dargestellte Zeit auch in ihrer Fremdheit zu vergegenwärtigen sucht, sie also nicht in einem Erzählton der Jahre um 2010 aufgehen lässt.

Dieser Diskurscharakter des Romans zeigt sich bereits an der verwendeten Sprache, die sich wiederholt russischer Begriffe bedient, die gerade auf den ersten Seiten des Romans auch in kyrillischer Schrift wiedergegeben werden. Kennzeichnend für diese Sprache ist auch die durchgängige Verwendung von idiosynkratischen Abkürzungen und Wendungen der dargestellten Zeit, die ein Glossar am Ende des Romans auflöst und erklärt. Deutlich wird der Diskurscharakter von *Zur letzten Instanz* zudem in einer kaum übersehbaren Fülle an Anspielungen und Verweisen wie eben auf Stanisław Lem oder auf Lautréamont, nach dessen »wildem«, 1874 erstmals publizierten *Gesängen des Maldoror* Lems Band benannt ist, und in zahllosen Verweisen auf weitere literarische Texte, die in einem an das Glossar anschließenden Literaturverzeichnis auch nachgewiesen werden. Hierzu gehören Bezüge auf zentrale Figuren der Literatur der DDR wie Stephan Hermlin, Franz Fühmann, Heiner Müller und besonders Brigitte Reimann sowie Zitate aus einem für die zeitgenössische deutschsprachige Literatur eher ungewöhnlichen Literaturkosmos, und zwar aus oft in Zeiten der Bedrohung durch die »Großen Säuberungen« entstandenen Gedichten, etwa von Anna Achmatowa, Ossip Mandelstam, Marina Zwetajewa und Arseni Tarkowski. Zuletzt findet diese Fremdheit der dargestellten Zeit darin Ausdruck, dass Schweska

seinen Roman, in bester Romantradition, aus ganz heterogenen Textformen und einer Vielzahl an – oft fingierten – Materialien zusammenfügt. So ergänzt und unterbricht er den im engeren Sinne erzählenden Text häufig durch Protokolle von Telefongesprächen, Briefwechsel, autobiographische Berichte des Protagonisten, aber auch durch Fragebögen, Basic-Programmiercodes, Schaltpläne, faksimilierte offizielle Schreiben und Songtexte. Dadurch erzeugt er zum einen Realitätseffekte und zumindest beim mit den dargestellten Textformen und Materialien vertrauten Teil der Leserschaft auch Wiedererkennungseffekte, zum anderen perspektiviert und ironisiert er die Darstellung durch die Integration von solchen »fremden« Materialien immer wieder.

Bastlerbiographien

Jedoch befasst Schweska sich in *Zur letzten Instanz* nicht nur mit dem Basteln, indem er sich ganz verschiedene Diskurse, Materialien und Formen aneignet und diese mit ebenso großer Leichtigkeit wie Virtuosität handhabt, um die dargestellte Zeit zu vergegenwärtigen. Auch am Beispiel der Hauptfigur Lem setzt der Roman sich eingehend mit dieser Kulturtechnik auseinander. Dabei porträtiert er das Basteln zunächst als Teil eines institutionellen Ausbildungsprozesses, als Teil also der üblichen technischen Erziehung in der DDR. Im Kapitel mit dem auf den erwähnten Band von Pehlemann und Galenza anspielenden Titel »Spannung, Leistung, Widerstand« berichtet der Erzähler, dass Lem im Werkunterricht in der Schule zunächst mit »dem Sägen, Feilen und Schmirgeln von Schlüsselbrettern« (Z, 143) vertraut gemacht wurde, bevor mit dem Schulfach Produktive Arbeit auf die »Holzstufe« dann die »metallurgische Stufe« folgte, die neben dem »Bohren, Kühlen und Entgraten« auch das »Feilen nach Anriss mit Stahl- und Winkelmaß« beinhaltete (Z, 144). Wenngleich Lem diese Schulfächer meist langweilten, so berichtet der Erzähler, verhalfen sie ihm letztlich zu ganz praktischen Erfahrungen und brachten ihm bei, »wie Menschen und Stoffe interagierten« (Z, 145). Sie lehrten ihn, so heißt es weiter,

wie der Wärmefluss auf- und abschwoll, wie Stoffe sich verbanden und verwandelten und wie sie sich dabei anfühlten, rochen und schmeckten, welchen Geruch glühende Drähte besaßen und stiebende Funken, schmorendes Gummi, milchig-weißes Maschinenöl und heißlaufender Stahl, in welchen Farben Kupfer oxidieren und auf welche Weisen Holz verbrennen konnte, zum Beispiel wenn man es mit dem Lötkolben bearbeitete, um Namensschilder zu machen, die niemand brauchte, der noch alle Tassen im Schrank hatte. (Z, 145)

Wie der Erzähler fortfährt, sei die in der Schule begonnene technische Erziehung des Protagonisten durch die Ausbildung zum Elektroniker vervollständigt worden, in der Lem mit »Leiterplatten und Schaltkreisen!« (Z, 146) arbeitete und endlich einen Eindruck von der Zukunft bekam: »Die Zukunft hatte einen Geruch von Kolophonium – ah! mh! –, das das Zinn-Blei-Lötgemisch zum Fließen und die Logik in Schaltung brachte. Das roch gut! Das war gut!« (Z, 148)

Gleichwohl verfolgt *Zur letzten Instanz* nicht bloß, wie Lem in Schule und Ausbildung Schritt für Schritt ins Basteln initiiert wird. Eine ironische Pointe des Romans liegt darin, dass er auch darstellt, wie Lem die institutionell erworbenen Bastelerfahrungen und -fähigkeiten gleichsam zweckentfremdet, wie er sie also nutzt, um in einer auf ästhetische Innovation und politische Subversion zielenden Weise zu löteten. Mit diesem »widerständigen« Basteln setzt sich besonders das vergleichsweise kurze Romankapitel »Im Fluss« auseinander, in dem der Erzähler in erlebter Rede Ausführungen von Lem und seinem Freund Nick wiedergibt, nachdem diese von einem Schrottplatz Elektroschrott geklaut haben, aus dem sie für den nächsten Auftritt ihrer Avantgardeband Maldoror ein Effektgerät bauen wollen. Dabei zeigt sich schnell, dass die Freunde ihr Basteln zuallererst als eine Tätigkeit verstehen, die nicht auf ein genau festgelegtes Ziel zuläuft. Denn auch wenn die beiden wissen, dass sie aus dem zufällig zusammengeklauten Schrott ein Effektgerät bauen wollen, können sie vorab nicht sagen, was für eines das sein soll und wird. Viel wichtiger als ein vorherbestimmtes Ziel ist ihnen, dass beim Basteln etwas Unvorhergesehenes geschieht, so rekapituliert der Erzähler ihre Überlegungen:

Die entscheidende Frage war ohnehin nicht, wie man sich ein funktionierendes Atomkraftwerk bastelt. Immer passierte etwas, wovon man keinen Blassen hatte, und gerade das machte den Spaß aus. Am besten man brachte die Technik dazu, ein paar Dinge zu treiben, für die sie nicht geplant war, ja die nicht einmal vorstellbar waren. Damit experimentierten sie schon in der Schule, wenn sie die Starter der Neonröhren vor Glühlampen setzten, um eine Lichtorgel für die Klassendisko zustande zu bringen. Im Ergebnis war es ein wild flackerndes Farblicht, das so viel mit dem Rhythmus der Musik zu tun hatte wie Cola-Wodka. (Z, 203)

Diese Passage verdeutlicht, was »Basteln« für Lem und Nick heißt. So beschreiben die Freunde das Basteln als ein »Experimentieren«, das sich gerade nicht dadurch auszeichnet, dass sie wissen, was sie tun. Stattdessen heben sie hervor, dass etwas Unvorhergesehenes »passieren« soll, wenn sie beim Basteln mit der zusammengeklauten Technik »ein paar Dinge« treiben, für die diese »nicht geplant« war und die auch ihnen selbst »nicht einmal vorstellbar« waren. In genau diesem Unvorhergesehenen verorten Lem und Nick auch das innovative

Potenzial des Bastelns, das sie jedoch allein auf ästhetische und nicht auf technische Aspekte beziehen. Wie sie im Fortgang des Kapitels erläutern, erlangen die »Zufälligkeiten des Baumaterials« beim Basteln nämlich auch »einen unplanbaren, abenteuerlichen Einfluss auf die Akustik«:

Das *Casio*-Geklimper war primitiv, die E-Gitarre schauerlich schräg und die Aufnahme mit aufgebohrtem Kassettenrecorder im heimischen Küchenstudio grottenschlecht, aber der Sound blieb einmalig. Auf diese Weise bekam das auch keine Westband hin, wie avantgardistisch auch immer. Wie sollten sie auch? Die brauchten bloß in den nächsten Laden zu gehen und sich die Konfektionsware im Modus Punk zusammenzustellen. Die Kombination aus Mangel- und Mängelware plus Bastler Ehrgeiz und Experimentierwut lieferte rare Produkte, auch wenn niemand besonders stolz darauf war. (Z, 204)

Die hier gezeichnete Physiognomie des Bastlers und Ästhetik des Bastelns vor dem Hintergrund einer durch Mangel gekennzeichneten Gesellschaft vervollständigenden Lem und Nick, indem sie im Anschluss an die zitierte Passage betonen, dass die beschworene »Kombination aus Mangel- und Mängelware plus Bastler Ehrgeiz und Experimentierwut« nicht nur die Auseinandersetzung mit Material und Technik, sondern auch die Interaktion von Musikern und Künstlern prägte. »Mit den Musikern lief es ähnlich« wie mit dem Verlöten von Schrott beim Basteln, so erklären sie: »Die flüchtigen Kreuz-über-Besetzungen bestimmte, wer gerade welches Instrument auftreiben konnte, und nicht, ob einer Noten lesen konnte. [...] Das nannte man Performance, und das war ein großes Wort, seitdem es die Kunsthochschulen in Umlauf gebracht hatten« (Z, 204f.). Neben dieser Nähe von Bastlertätigkeit und Performancekunst, die von der »Presse aus dem Westen« (Z, 205) gern porträtiert worden sei, bemerken die Freunde zuletzt erneut, dass die Ergebnisse des Bastelns eher distanziert betrachtet wurden. Denn nicht bloß die Bastler seien nicht »besonders stolz« auf die »raren Produkte« gewesen, die sie als Supplement dessen zusammenlöteten, was sie nicht kaufen konnten. Auch von »Fachleuten« sei das Basteln nicht anerkannt und nur als defizient wahrgenommen worden: »So wichtig es war, das Basteln hatte einen schlechten Ruf. Basteln war Fachleuten ein Graus, so seriös wie das Herumfuhrwerken im Hobbyraum. Wenn jemand in einer Prüfung auf die Frage, wie er sich weiterqualifiziert habe, naiv zur Antwort gab: ›Durch Basteln‹, dann kostete das jeden Kredit« (Z, 205).

Literarische Archäologie des Bastelns

Die im Kapitel »Im Fluss« präsentierten Ausführungen lassen sich zunächst innerhalb des Rahmens der strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien verorten, die sich dem Basteln seit den 1960er Jahren zugewendet haben. Augenfällig sind dabei besonders die Berührungspunkte zum Konzept der *bricolage* von Lévi-Strauss. Ähnlich wie Schweska, der das Basteln als ein Experimentieren mit einem zufällig zusammengekommenen Material beschreibt, das von Fachleuten abgelehnt wird, bestimmte es schon der französische Anthropologe. In seiner eingangs erwähnten Monographie *Das wilde Denken* charakterisierte Lévi-Strauss das Basteln als eine Tätigkeit, die auf einen heterogenen und zufällig zusammengekommenen Vorrat an Mitteln zurückgreife, die ihre Produkte aus einer Erkundung der Möglichkeiten dieser Mittel gewinne, bei der der Bastler »in eine Art Dialog« zu diesen tritt,¹⁴ und die der Arbeitsweise des Fachmanns oder des Ingenieurs entgegengesetzt sei.

Gleichwohl können die von Lem und Nick vorgebrachten Erläuterungen nicht nur auf Lévi-Strauss bezogen werden. Wenn die Freunde das Basteln durch ästhetische Innovation und politische Subversion charakterisieren, lässt das auch an Überlegungen denken, wie sie im Anschluss an Lévi-Strauss' Konzept der *bricolage* von den Architekten und Architekturtheoretikern Charles Jencks und Nathan Silver in ihrer 1972 veröffentlichten Theorie des »Adhocismus«¹⁵ oder von Michel de Certeau zur »Taktik« formuliert worden sind. In seiner *Kunst des Handelns* führte Certeau die »Taktik« 1980 als einen Gegenbegriff zur »Strategie« ein, mit der er die von einer Macht geformten und gestützten Handlungsweisen bezeichnet. Im Unterschied zu dieser »Strategie« – die letztlich produzieren soll, was Foucault zuvor als »Disziplin« analysiert hatte¹⁶ – versteht Certeau die »Taktik« nun gleichsam als eine »Antidisziplin«,¹⁷ die keine eigenen Regeln verfolge, sondern sich produktiv an fremden Regeln abarbeite. Ähnlich wie Lem und Nick es in *Zur letzten Instanz* dann für das Basteln in der Ostberliner Subkultur beschrieben haben, erklärt Certeau es deshalb als kennzeichnend für die Taktik, dass sie sich auf dem Gebiet eines fremden Regimes situiere und dort auf »Gelegenheiten« lauere, um subversiv die »Lücken« auszunutzen, »die sich in besonderen Situationen durch die Überwachung der Macht [...] auftun.«¹⁸

Die in großer Nähe zu strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien entwickelten Ausführungen zum Basteln verwendet Schweska auch, um ein Bild der Ostberliner Subkultur kurz vor dem Mauerfall zu zeichnen. Eine solche Darstellung der Ostberliner Künstler als Bastler ist erst einmal nicht neu. Schon Pehlemann und Galenza erklären in *Spannung. Leistung. Widerstand*, dass seit dem Ende der 1970er Jahre ein Zustand in der »subkulturellen Szene

der DDR« geherrscht habe, der »von Mangel und Begeisterung« gekennzeichnet gewesen sei.¹⁹ »Die elektrischen Widerständler operierten an einer undefinierten Grenze aus Bastler-Leidenschaft und Klangwut«, so schreiben die Autoren weiter:

Verwertungsaspekte waren absent, nur der Moment, die Anwesenden, das Experiment waren wichtig. Die einen bauten Instrumente oder Verstärkeranlagen, andere, Technik-Nerds auf der Suche nach einer verlötbaren Zukunft, bastelten seltsame Schaltkreise zusammen. [...] Technik bedeutete gerade für diese Soundbastler Innovation. Nicht vorhandene aber genauso und manchmal: um so mehr. Zentrum der neuen Klänge war Berlin, aber auch aus der Peripherie und den Provinzen waren verstörende Experimente und provozierende Soundtracks zu vernehmen.²⁰

Natürlich handelt es sich hierbei um eine Stilisierung, deren Emphase sich auch dem Vorhaben verdanken mag, dem Bild eines allein von Repression und Depression bestimmten Lebens in der DDR, wie es gerade mit Bezug auf die Stasi unzählige Male entworfen wurde, entgegenzuarbeiten. Auffällig ist jedoch, wie eng die im Kapitel »Im Fluss« entfalteten Überlegungen zum Basteln an Passagen wie diese anschließen, wenn sie die Stichworte »Mangel und Begeisterung«, »Bastler-Leidenschaft und Klangwut«, »Experiment« und schließlich »Innovation« durch »Technik« im bereits zitierten Lob der »Kombination aus Mangel- und Mängelware plus Bastlerehrgeiz und Experimentierwut« verdichten (Z, 204).

Diese Kennzeichnung der Ostberliner Subkultur als einer Bastlerkultur nutzt Schweska auch, um diese gegenüber der Westberliner Avantgarde abzugrenzen, die vor allem durch das am 4. September 1981 im Berliner Tempodrom veranstaltete Festival der Genialen Dilletanten Berühmtheit erlangte, bei dem Bands wie Einstürzende Neubauten und Die Tödliche Doris auftraten und auch Christiane F. und Maximilian Lenz, der später als ›Westbam‹ größere Bekanntheit erlangte, auf der Bühne standen.²¹ Deutlich wurde das bereits in der Bemerkung aus dem Kapitel »Im Fluss«, dass selbst die avantgardistischsten ›Westbands‹ nicht an die ›einmaligen Sounds‹ der Ostberliner Bastler heranreichten, weil sie nicht unter den Bedingungen des Mangels operieren und ihre Instrumente selbst zusammenbauen mussten, sondern zur Umsetzung ihrer Ideen bloß die hierfür nötigen Dinge zu kaufen brauchten. Bekräftigt wird diese Einschätzung in einem späteren Romankapitel, in dem Schweska die Figur des Ostberliner ›Retortendandys‹ karikiert, der in Anlehnung an Heiner Müller einen »Kult der Härte« (Z, 206) propagiert und Autoren wie Stefan George und Ernst Jünger liest. Lustig sei es immer gewesen, so erklärt der Erzähler hier,

wenn der Retortendandy im Café Mosaik jemandem aus der Kreuzberger Szene gegenüber saß, der sich über die feinen Unterschiede zwischen *Haut* und *Tödlicher Doris*, die Gemeinsamkeiten zwischen *Einstürzenden Neubauten* und *Rasenden Leichenbeschauern* und die Avantgarde der *Do-it-yourself*-Bewegung ausließ, die man im Osten nur als Auswüchse der Hobbyraum-Kultur verachtete, als erzwungene Rückkehr zum Primitiven auf dem sinkenden Niveau der heimischen Industriegesellschaft. (Z, 226)

Über die Ansicht, dass Westberliner Avantgardebands wie *Einstürzende Neubauten* nur in einer sentimentalischen, regressiven Weise experimentieren würden und bloß als »Auswüchse der Hobbyraum-Kultur« zu betrachten seien, lässt sich natürlich streiten. Festgehalten werden kann aber, dass diese Position sich sowohl zu Aussagen von Protagonisten der Ostberliner Subkultur als auch zu (Selbst-)Mythisierungen der Westberliner Subkultur, vor allem aus dem Kreis der Genialen Dilletanten, fügt. Unter dem Pseudonym Klaus Laufer etwa betont Wolfgang Müller, Mitglied von *Die Tödliche Doris*, in dem 1982 von ihm im Merve Verlag herausgegebenen Band zum Festival der Genialen Dilletanten, dass gerade *Einstürzende Neubauten* nicht »Musik«, sondern »Krach« machen.²² Im Rückgriff auf eine romantische Bergwerks- und Höhlenmetaphorik bringt Müller alias Laufer diesen Krach sogleich mit einer Regression in Verbindung und erklärt, dass die Band ihn durch »primitive Arbeit« in einem Proberaum erzeuge,²³ der »einer wahrhaftigen Gebärmutter« gleiche und dessen Betonwände als »ein dicker filziger Filter« fungieren würden, »den glücklichen Bergleuten einen extremen und persönlichen Konzertgenuß bereitend«.²⁴

Allerdings soll es hier nicht darum gehen, ob Bands wie *Einstürzende Neubauten* und die ganze »Avantgarde der *Do-it-yourself*-Bewegung« in Westberlin sich angemessen als »Auswüchse der Hobbyraum-Kultur« beschreiben lassen, auch wenn Blixa Bargeld, der Sänger von *Einstürzende Neubauten*, diese Frage in einer Reihe von Fernsehwerbespots für die Baumarktkette Hornbach 2004 ironisch bejaht hat. Diese Frage nach der Plausibilität des Kurzschlusses von Lärm-Avantgarde und »Hobbyraum-Kultur« am Beispiel von *Zur letzten Instanz* zu diskutieren, hieße zu verkennen, dass der Erzähler des Romans in der zitierten Passage gar keine Aussage darüber trifft, wie etwas »gewesen sei«, sondern nur eine »im Osten« angeblich verbreitete Meinung rekapituliert. Zudem wäre die Frage, ob das eigentlich »stimme«, was in Schweskas Roman erzählt wird, in noch weiterer Hinsicht problematisch. Schließlich ließe sie in den Hintergrund geraten, dass es sich bei *Zur letzten Instanz* um einen Roman handelt, der sich viel stärker für Texte, Reden, Erzählungen und Narrative als für eine vermeintlich unter all diesen Diskursen verborgene »wahre Wirklichkeit« zu interessieren scheint, und dass zuletzt auch ein solcher Diskursroman Literatur im (post-)modernen Sinne darstellt, in der ohnehin immer alles und nichts »stimmt«.

Unabhängig davon ist aber festzustellen, dass *Zur letzten Instanz* in der Unterscheidung der Ostberliner und der Westberliner Subkultur verschiedene Narrative des Selbermachens aufnimmt und aktualisiert. Zum einen erzählt der Roman von einem Selbermachen, das in einem Mangel gründet, aus diesem Mangel durch »Bastlerehrgeiz und Experimentierwut« individuelle Ausdrucksmöglichkeiten und Innovationen zu gewinnen sucht und sich gegenüber der Idee eines Fortschritts offen zeigt, diesen aber vorrangig als »Hardware-Frage« behandelt, wie Oskar Piegsa formuliert.²⁵ Das ist das Selbermachen, das der Roman den Ostberliner Bastlern der 1980er Jahre zuschreibt. Zum anderen berichtet *Zur letzten Instanz* von einem Selbermachen, das nicht auf Mangel in Bezug auf die verwendeten Materialien, sondern auf Dilettantismus, auf einen Mangel in Bezug auf ein Können setzt. Dieses Selbermachen, das nicht durch eine listige Intelligenz, sondern durch bewusst provozierte Fehler zu »neuen, noch unbekanntem Ausdrucksformen zu gelangen« sucht und aus einer *No future*-Perspektive jede Idee von »Fortschritt« durch eine vermeintliche Rückkehr zu »Lärm und Krach« zu attackieren sucht,²⁶ wäre das Selbermachen, das der Roman an der Subkultur im Westberlin der 1980er Jahre behandelt, dieser »Traumlandschaft der *bricolage*«, wie Philipp Felsch dieses Berlin vor einigen Jahren umschrieben hat.²⁷ Daneben erwähnt Schweska mit der verachteten »Hobbyraum-Kultur« noch eine weitere Form des Selbermachens, die sich weder durch einen Mangel an Material (bei vorhandenem Können) noch durch einen bewusst einkalkulierten Mangel an Können (bei vorhandenem oder zumindest leicht verfügbarem Material) auszeichnet. Gemeint ist das Selbermachen des Heimwerkers, der Material und Können oft gleichermaßen überschätzt und der auch weniger nach ästhetischer Innovation und politischer Subversion strebt, sondern sich ein Glück im Privaten zusammenzuwerkeln sucht. Lothar Müller hat diesen Handwerker 1998 in einem kleinen Essay passenderweise als »eine der wirklich wenigen gesamtdeutschen Figuren nach dem Mauerfall« porträtiert.²⁸

Die verlorene Zeit

Damit sollte nachvollziehbar geworden sein, dass *Zur letzten Instanz* in gleich mehrerlei Hinsicht aus dem Gros der jüngeren deutschsprachigen Literatur heraussticht. Das gilt zunächst natürlich für die detaillierte Thematisierung des Bastelns als einer Tätigkeit zwischen staatlicher Erziehung und individuellem Widerstand und für die enthusiastische Haltung, die der Roman diesem Basteln gegenüber einnimmt. Während etwa der Erzähler in Christian Krachts 1995 publiziertem *Faserland* erwähnt, dass er während seiner Schulzeit in Schloss

Salem in der »Elektroarbeitsgemeinschaft« des aus Ungarn geflüchteten Lehrers Solimosi »auf Sperrholzbretter richtig funktionierende Schaltkreise bauen« sollte, aber eigentlich »keiner genau wußte, wie diese Schaltkreise zu bauen waren«,²⁹ scheint es den Figuren von *Zur letzten Instanz* an einem solchen Wissen nie zu fehlen. Selbst wenn ihre Lehrer sich nicht hätten verständlich machen können, wie das bei Solimosi aufgrund eines »Sprachfehlers« und eines schweren »ungarischen Akzents« der Fall gewesen sein soll,³⁰ lässt Schweska keinen Zweifel daran aufkommen, dass seine Figuren sich zu helfen gewusst und schon irgendetwas zusammengelötet hätten – und sei es »eine Lichtorgel für die Klassendisko« (Z, 203).

Zudem fällt auf, dass Schweska sich mit seiner literarischen Archäologie des Bastelns in der DDR, die von den Kybernetikern der Nachkriegszeit bis zu den Protagonisten der Ostberliner Subkultur der 1980er Jahre reicht, sowohl formal als auch inhaltlich von den DDR-Geschichten der jüngeren deutschsprachigen Literatur abhebt, die zwar häufiger schon als Milieustudien angelegt waren – ein prominentes Beispiel hierfür wäre Uwe Tellkamps 2008 veröffentlichter Roman *Der Turm*, der das Dresdner Bildungsbürgertum in den Jahren vor dem Mauerfall porträtiert, auch an Lutz Seilers Aussteigerroman *Kruso* (2014) ließe sich hier denken –, doch ohne sich dezidiert einer Bastlerkultur zuzuwenden. Charakteristisch für diese literarische Archäologie von *Zur letzten Instanz* ist, dass sie sich Berichte und Erzählungen der porträtierten Bastlerkulturen aneignet, sie aber zugleich perspektiviert, indem sie sie verschiedenen Figuren des Romans zuschreibt. Dadurch gelingt es Schweska, diese Berichte und Erzählungen auch in ihren Stilisierungen und Verklärungen ernst zu nehmen, ohne ihnen zu erliegen und ohne sie offen zurückweisen oder kritisieren zu müssen. Vielmehr stellt er sie durch den ironischen Ton, der den gesamten Roman prägt, und auch dadurch, dass er die verwendeten Materialien stets als fremde Materialien erkennbar bleiben lässt, immer wieder auch in ihrer »Diskurshaftigkeit« aus.

Mit Blick auf die jüngeren Diskussionen zum Selbermachen ist zuletzt bemerkenswert, dass Schweska mit dem aufs Löten versessenen Lem eine Figur in den Mittelpunkt seines Romans stellt, die inzwischen als »Relikt« einer verlorenen Zeit erscheint.³¹ Das liegt nicht nur daran, dass der Mauerfall Figuren wie Lem de- und reterritorialisiert, ihnen zuweilen auch einfach nur den Boden entzogen hat. Hinzu kommt, dass schon längst niemand mehr Elektroschrott zusammenlöten muss, der neue Effekte für seine Band benötigt, und dass »Leiterplatten und Schaltkreise[n]« (Z, 146) nicht mehr durchs Löten beizukommen ist. Obgleich ein Bastler wie Lem in gewisser Weise in der Hackerkultur fortleben mag, die sich aber nicht auf Hardware, sondern auf Software konzentriert, sollte das deshalb nicht dazu verleiten, *Zur letzten Instanz* als Plädoyer zu verstehen,

einmal wieder den LötKolben in die Hand zu nehmen – so wenig dagegen sprechen mag. Schließlich ist es nur allzu offenkundig, dass Schweska sich in seinem Roman zuallererst auf die Suche nach einer verlorenen Zeit begibt, die es wie alle verlorenen Zeiten kaum so gegeben hat: auf die Suche nach einer Zeit, in der Mangel zum Basteln nötigte, in der Fortschritt noch eine Sache von Hardware gewesen sei und in der, wie es in der Danksagung des Romans heißt, »Löten noch Widerstand« (Z, 353) war.

Anmerkungen

- 1 Aus der Fülle an Literatur zu Handwerk und Selbermachen sei hier nur verwiesen auf: Richard Sennett, *Handwerk*, übers. von Michael Bischoff, Berlin 2009; Matthew B. Crawford, *Shop Class as Soulcraft. An Inquiry into the Value of Work*, New York 2010; Critical Crafting Circle (Hg.), *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz 2011; Helmut Gold, Annabelle Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*, Mainz 2011; Peter Korn, *Why We Make Things and Why It Matters. The Education of a Craftsman*, London 2015; Susan Luckman, *Craft and the Creative Economy*, Basingstoke–New York 2015; Nikola Langreiter, Klara Löffler (Hg.), *Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«*, Bielefeld 2017; Jonathan Voges, »Selbst ist der Mann«. *Do-it-yourself und Heimwerken in der Bundesrepublik Deutschland*, Göttingen 2017.
- 2 Anonymus, |Art| *Bastelei*, in: Woldemar von Gutzeit, *Wörterbuch der deutschen Sprache Livlands*, Riga 1864, Bd. 1, 98.
- 3 Anonymus, |Art| *Bäschele*, in: *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, gesammelt auf Veranstaltung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich unter Beihilfe aus allen Kreisen des Schweizervolkes, begonnen von Friedrich Staub und Ludwig Tobler, Frauenfeld 1901, Bd. 4, Sp. 1759f.
- 4 Tine Nowak, *Von Wellenfängern, Ätherpiraten und Netzpiloten*, in: Gold, Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself*, 168–175, hier 168. Diese Integration des Bastelns in die Kindheit zeigt sich im Aufkommen von »Bastelbüchern«, vor allem von Hanns Günther und dem selbsternannten »Bastelonkel« Oskar Grissemann. Vgl. etwa, um nur wenige Beispiele zu nennen, Hanns Günther, *Elektrotechnisches Bastelbuch. Große Elektrotechnik für Jungen*, Stuttgart 1920; Hanns Günther, Hans Vatter, *Bastelbuch für Radioamateure. Eine Anleitung zur Selbstanfertigung aller Einzelteile für Radioempfänger*, Stuttgart 1924; Oskar Grissemann, *Bastelbuch für Väter*, Stuttgart 1928; ders., *Bastelbuch für Väter*, Bd. 2: *Mädchenspielzeug*, Stuttgart 1929.
- 5 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt/Main 1973, 29–36; hierzu auch Michael Bies, 1962. *Claude Lévi-Strauss und das wilde Basteln*, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich–Berlin 2014, 205–215.
- 6 Thomas Reinhardt, *Der Bastler als Philosoph, der Philosoph als Bastler*, in: Gold, Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself*, 34–39, hier 39.
- 7 Marc Schweska, *Zur letzten Instanz. Roman*, Frankfurt/Main 2011, 5; Zitate aus dem Roman werden im Folgenden im Fließtext mithilfe der Sigle Z und der Seitenzahl nachgewiesen.
- 8 Vgl. Stanisław Lem, *Pilot Pirx. Erzählungen*, übers. von Roswitha Buschmann, u. a.,

- Frankfurt/Main 2003; ders., *Fiasko. Roman*, übers. von Hubert Schumann, Frankfurt/Main 2000.
- 9 Für den Nachweis des Mottos vgl. Z, 351. Schweska bezieht sich hier auf Günter Jäckel (Hg.), *Ein kurzweilig Lesen von Till Eulenspiegel, geboren aus dem Land zu Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat, fünfundneunzig seiner Geschichten*, Leipzig 1985, 9.
 - 10 Vgl. Alexander Pehlemann, Ronald Galenza (Hg.), *Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetbanduntergrund DDR 1979-1990*, Berlin 2006.
 - 11 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt/Main 1981, 198.
 - 12 Zu Verweisen auf die Kartenfigur des Joker vgl. bes. Z, 111-115.
 - 13 Stefan Höltgen, »Das war der Sommer in Berlin, wenn er gut war.« *Marc Schweskas Roman »Zur letzten Instanz«, gelesen als techno-kultureller Zettelkasten*, in: *literaturkritik.de*, November 2011; http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16069 | letzter Zugriff 8.3.2020.
 - 14 Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, 31.
 - 15 Vgl. Charles Jencks, Nathan Silver, *Adhocism. The Case for Improvisation. Expanded and updated edition*, Cambridge/Mass.-London 2013.
 - 16 Vgl. hierzu besonders Michael Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/Main 1977.
 - 17 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übers. von Ronald Voullié, Berlin 1988, 16.
 - 18 Ebd., 89. Im Anschluss an Lévi-Strauss haben Sebastian Gießmann und Gabriele Schabacher diese »alltäglichen Kniffe, Listen, Tricks, Drehs, Clous«, die Certeau als »Taktik« auffasst, zuletzt unter dem Begriff des »Workaround« beschrieben (vgl. Sebastian Gießmann, Gabriele Schabacher, *Umwege und Umnutzung oder: Was bewirkt ein »Workaround«?*, in: *Diagonal*, 35 [2014], *Umnutzung. Alte Sachen, neue Zwecke*, 13-26; Gabriele Schabacher, *Im Zwischenraum der Lösungen. Reparaturarbeit und Workarounds*, in: *ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, 4 [2017]: *Workarounds. Praktiken des Umwegs*, hg. von Holger Brohm u.a., XIII-XXVIII).
 - 19 Alexander Pehlemann, Ronald Galenza, *Vorwort. Ende. Rewind. Play*, in: dies. (Hg.), *Spannung. Leistung. Widerstand*, 6-10, hier 7.
 - 20 Ebd.
 - 21 Vgl. hierzu besonders Wolfgang Müller (Hg.), *Geniale Dilletanten*, Berlin 1982; sowie ders., *Subkultur Westberlin 1979-1989. Freizeit*, Hamburg 2013; und Leonhard Emmerling, Mathilde Weh (Hg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*, Ostfildern 2015.
 - 22 Klaus Laufer, *Eingeschlossene Bergleute machen sich zum Beispiel durch Klopfzeichen bemerkbar*, in: Müller (Hg.), *Geniale Dilletanten*, 21-25, hier 23. Zum Pseudonym Klaus Laufer, das Müller neben anderen Pseudonymen nach eigener Aussage gewählt hat, »um der jungen Szene der Genialen Dilletanten zu größerer Diversität und Üppigkeit zu verhelfen«, vgl. Müller, *Subkultur Westberlin*, 45, 530, Anm. 211.
 - 23 Klaus Laufer, *Primitive Arbeit vor und nach der Katastrophe*, in: Müller, *Geniale Dilletanten*, 26-27, hier 26.
 - 24 Laufer, *Eingeschlossene Bergleute*, 21 f.
 - 25 Oskar Piegsa, *Der glaubwürdige Sound zweier DDR-Subkulturen. Marc Schweskas »Zur letzten Instanz«*, in: *Spiegel Online*; <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/romane-des-monats-houellebecq-stirbt-einen-ziemlich-grausigen-tod-a-752719.html> | letzter Zugriff 8.3.2020.

- 26 Wolfgang Müller, *Die wahren Dilletanten*, in: ders. (Hg.), *Geniale Dilletanten*, 9–14, hier 12.
- 27 Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte, 1960–1990*, München 2015, 132.
- 28 Lothar Müller, *Im Baumarkt*, in: Walter Prigge (Hg.), *Peripherie ist überall*, Frankfurt/Main–New York 1998, 152–154, hier 152. Zur Heimwerkerkultur vgl. aus soziologischer Perspektive etwa Anne Honer, *Perspektive des Heimwerkers. Notizen zur Praxis lebensweltlicher Ethnographie*, in: dies., *Kleine Leiblichkeiten. Erkundungen in Lebenswelten*, Wiesbaden 2011, 143–160; dies., *Aspekte des Selbermachens. Aus der kleinen Lebenswelt der Heimwerker*, in: ebd., 161–174; Ronald Hitzler, Anne Honer, *Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung*, in: Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.), *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1994, 307–315.
- 29 Christian Kracht, *Faserland. Roman*, München 2002, 142.
- 30 Ebd., 141.
- 31 Vgl. Harald Hillgärtner, *Computerbastler - ein Relikt aus der »guten alten Zeit«*, in: Gold, Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself*, 192–197.

Wolfgang Iltner

Im Bergwald

Walter Benjamins Polemik gegen Stefan George
in der »Aufgabe des Übersetzers«

Am 23. April 1967 hält Theodor W. Adorno im Deutschlandfunk einen Radiovortrag über Stefan George. Es ist nicht das erste Mal, dass Adorno sein ambivalentes Verhältnis zu dessen Dichtung thematisiert: Nachdem er unter dem Einfluss der Zweiten Wiener Schule zwischen 1925 und 1928 einige von Georges Gedichten vertont hatte, 1939/40 den Briefwechsel zwischen George und Hugo von Hofmannsthal besprochen hatte, 1957 auch in *Lyrik und Gesellschaft* ausführlich auf George zu sprechen kam, stellt Adorno in diesen bilanzierenden Überlegungen noch einmal die Frage, was an George überhaupt zu »retten« sei.¹ Er greift damit eine Problematik auf, die auch Walter Benjamin Zeit seines Lebens beschäftigt hat und die dieser in Adornos Rezension des Briefwechsels zwischen George und Hofmannsthal »schlüssig« bewältigt sah.² Für Adorno selbst scheint die *causa* George aber auch im Jahr 1967 nicht abschließend beantwortet zu sein.

Abzulehnen seien freilich Georges »Herrschaftswille«, der »Gestus des Esoterischen«, als »peinlich« empfindet Adorno einen »aus dem Stilwillen geborenen Aristokratismus, dem es ersichtlich an Tradition, Sicherheit und Geschmack gebricht.«³ Trotz all dieser ästhetischen und politischen Unhaltbarkeiten entdeckt Adorno in Georges Lyrik zuweilen Züge, in denen die »Sprache selber« zu sprechen scheint.⁴ Diese genuin neue Qualität der Sprache, die Adorno in Gedichten aus dem *Jahr der Seele* verwirklicht sieht, verdanke sich einer »Durchränktheit« der Sprache mit dem Französischen:⁵ »Frankreich hat George einen romanischen Schwung, eine schlanke Anmut zugebracht, die ganz allein, durch ihre bloße Existenz, das kleinbürgerlich Hausbackene der sogenannten Erlebnislyrik des späten neunzehnten Jahrhunderts wegfegte.«⁶ Überhaupt seien es Georges Übersetzungen, die »in vielem seiner anspruchsvollsten Produktion überlegen« seien.⁷ Insbesondere in Georges Baudelaire-Übersetzungen löse sich das ein, was wiederum Benjamin von einer gelungenen Übersetzung »forderte«⁸ – die rücksichtslose, fast gewalttätige Erweiterung der (eigenen) Sprache, ihr ephemerer Charakter, die beinahe »wörtliche Versenkung in die andere Sprache.«⁹ Auch wenn Adornos Eloge auf Georges Übersetzungen deren Qualität sicherlich gerecht wird, befremdet doch die Nähe, in die an dieser Stelle Georges Veränderung der deutschen Sprache und Benjamins Reflexionen

zur Übersetzung gerückt werden. Adorno übergeht in seiner Überblendung von Georges Praxis und Benjamins Übersetzungstheorie einen zentralen Punkt, dem sich die folgenden Überlegungen widmen wollen: Benjamins (Neu-)Übersetzung Baudelaires samt ihrem Vorwort *Die Aufgabe des Übersetzers* gewinnt aus der polemischen Distanzierung von George und seinem Kreis überhaupt erst Gestalt, sein übersetzerischer Anspruch ist in radikaler Abgrenzung zu George konzipiert.

Um Georges antagonistische Rolle in Benjamins Theorie und Praxis der Übersetzung zu verdeutlichen, sollen vor allem der literaturbetriebliche Kontext von Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers*, die Akteure, gegen die er sich wendet, sowie die Metaphern und Bilder, in die Benjamin seine Theorie der Übersetzung kleidet, in den Blick gerückt werden. Zunächst gilt es dafür, das komplexe Verhältnis Benjamins zu dem Übersetzervorbild und -antipoden George sowie dessen Kreis zu skizzieren. Ich möchte mich dann insbesondere auf das Bild vom »inneren Bergwald der Sprache selbst« konzentrieren, das Benjamin an zentraler Stelle als subtile Spitze gegen George und dessen Dante-Übersetzung verwendet.¹⁰ An diesem Bild erhellt sich zugleich das von Benjamin herausgestellte distanzierte Verhältnis des Übersetzers zu seinem Material, die sogenannte »Aufgabe des Übersetzers«.

I.

Zweimal äußert sich Walter Benjamin rückblickend zu seiner jugendlichen Begeisterung für Stefan George.¹¹ Im Juni 1928 schreibt er auf Anfrage der *Literarischen Welt* einen Erinnerungstext über George sowie dessen emphatische Leser, seine Jugendfreunde Julia Cohn, Fritz Heinle und Rike Seligson. Zu Georges 60. Geburtstag sollten Schriftsteller und Intellektuelle eine kurze autobiographische Notiz liefern, in der die Bedeutung Georges für das eigene intellektuelle und persönliche Leben dargestellt wird. Benjamins Text ist eine Reminiszenz – an die Art und Weise wie George in sein Leben »hineinwirkte«,¹² an die eigene Jugendzeit bis zum Ausbruch des Krieges sowie an den Selbstmord Heinles und Seligsons.¹³ 1914 unter dem Einfluss der Jugendbewegung und des Kreises um Gustav Wynnken erscheint Benjamin Georges *Jahr der Seele* »schön und schöner.«¹⁴ In dem frühen Aufsatz *Über das Leben der Studenten* zitiert er auf emphatische Weise und mit dem Gestus der Ablehnung alles »Bürgerlichen« einige Verse aus diesem für ihn wichtigsten Band des Dichters. In diese Zeit fällt auch die erste Beschäftigung mit Georges Übersetzungen von Baudelaire und Dante.¹⁵ Er vergleicht den Übersetzer George mit Hölderlin, eine Analogie, die er auch im Übersetzer-Aufsatz anbringen wird: »Im Geiste Pindars erschloß

sich Hölderlin die gleiche Sphäre der deutschen und der griechischen Sprache: seine Liebe zu beiden wurde *eine*. [...] (Ungewiß bin ich mir halte es aber fast für möglich daß man über Georges Dante-Übersetzungen gleich Großes sagen kann)«. ¹⁶ Zu einer persönlichen Begegnung zwischen Benjamin und George kommt es dennoch nie. Während seines Aufenthalts in Heidelberg im Jahr 1921 bei Jula Cohn, die dem George-Kreis nahestand, hört er aber Vorlesungen bei Karl Jaspers, Heinrich Rickert sowie Friedrich Gundolf, der ihm schon dort als »ungeheuer schwächlich und harmlos« erscheint. ¹⁷ Obwohl sich Benjamins Faszination für George Anfang der 1920er Jahre bereits abgeschwächt hat, geht von dem sogenannten »Meister« immer noch eine eigentümliche Aura aus:

Stunden waren mir nicht zu viel, im Schloßpark zu Heidelberg, lesend, auf einer Bank, den Augenblick zu erwarten, da er vorbeikommen sollte. Eines Tages kam er langsam daher und sprach zu einem jüngeren Begleiter. Auch habe ich ihn dann und wann im Hof des Schlosses auf einer Bank sitzen gefunden. Doch das war alles zu einer Zeit, da die entscheidende Erschütterung seines Werkes mich längst erreicht hatte. ¹⁸

Benjamins »Erschütterung« durch George war stets eine, die durch Freundschaften und Liebschaften verstärkt wurde, durch die er sich als Jugendlicher von der George'schen Dichtung angezogen fühlte: »Wenn es das Vorrecht und das unnennbare Glück der Jugend ist, in Versen sich legitimieren, streitend und liebend sich auf Verse berufen zu dürfen, so verdanken wir, daß wir dies erfuhren, den drei Büchern Georges, deren Herzstück das *Jahr der Seele* ist.« ¹⁹ Das tragische Ende Heinles und die unerfüllte Liebe zu Jula Cohn markieren daher auch die Abwendung von George: »Immerhin habe ich im Bezirk dieser Dichtungen zu lange verweilt, um nicht auch eines Tages seine Schrecken kennenzulernen.« ²⁰ Bevor Benjamin in seiner Erinnerung auf eine »entscheidende Stunde im Walde« ²¹ zusammen mit der Jugendliebe Jula Cohn und Georges Dante-Übersetzung zu sprechen kommt, findet er für die Differenz zwischen der frühen und späteren Dichtung Georges einen interessanten Vergleich: »Und wenn ich die alte der neuen vergleichen wollte: sie waren wie ein alter Säulwald und eine junge Schonung.« ²² Die ehemals existenzielle Bedeutung Georges für das eigene »Leben« geht für Benjamin in dessen »Priesterwissenschaft der Dichtung« verloren. Der »Nachhall der Stimme«, die Benjamin in Gedichten wie *Das Lied des Zwergen* einst wahrgenommen hatte, ist im Spätwerk nicht mehr zu vernehmen. Die Singularität der ästhetischen Erfahrung des frühen George vergleicht Benjamin mit einem sich alle Urzeiten öffnenden Gebirge: »Diese Gedichte aber vergleiche ich im Massiv des Deutschtums jenen Spalten, die nach der Sage nur alle tausend Jahre sich auftun und einen Blick ins Innere Gold des Berges gewähren.« ²³ Die Metaphern und Vergleiche, die Benjamin hier

verwendet, sind der Lyrik und Sprache Georges selbst entnommen und referieren auf die dort oft besungenen Haine, Wälder und Berge. Bevor ich diese Motive ausführlicher in den Blick nehme, möchte ich zunächst Benjamins zweiten und längeren George-Aufsatz untersuchen.

Bereits in der 1930 verfassten Rezension von Kommerells *Der Dichter als Führer*,²⁴ vor allem aber in dem 1933 erschienenen *Rückblick auf Stefan George* wird Benjamins zwiespältiges Verhältnis zu dem ehemals glühend verehrten Dichter immer deutlicher. Die Faszination für dessen (Früh-)Werk bleibt bestehen, die Ablehnung der Überhöhung des Meisters durch seinen Kreis verstärkt sich – Benjamins Ton wird polemischer. Obwohl er Georges Denken und seinem Werk prophetische Züge bescheinigt, zieht Benjamin doch keine expliziten Analogien zwischen Georges Vision eines ›großen Krieges‹, dem Kommen eines ›neuen Reichs‹ und dem Aufstieg des Nationalsozialismus. Der seit Jahren schweigende George sei vielmehr, so Benjamin an Scholem am 16. Juni 1933, »durch Erfüllung seiner Prophetie« selbst zu Grunde gerichtet worden.²⁵ Benjamin geht es nun um die literatur- und ideengeschichtliche Einordnung Georges in den Kontext der Jahrhundertwende. George stehe »am Ende einer geistigen Bewegung, die mit Baudelaire begonnen« habe. Er sei ein »Vollender der Decadence«²⁶ und damit auch ein Dichter des Jugendstils, jener Strömung, in der »das alte Bürgertum das Vorgefühl der eigenen Schwäche tarnt, indem es kosmisch in allen Sphären schwärmt und zukunftsstrunken die ›Jugend‹ als Beschwörungswort mißbraucht. Hier taucht, zunächst nur programmatisch, zum ersten Mal die Regression aus der sozialen in die natürliche und biologische Realität auf, welche seitdem wachsend sich als Symptom der Krise bestätigt hat.«²⁷

Georges Dichtung ist für Benjamin Teil dieses »großen und unbewussten Rückbildungsversuchs«,²⁸ seine Selbststilisierung als »Führer« einer Kunstreligion habe zu ritualistischem Kult, einem leeren Stilwillen geführt, der von den Jüngern um ihn nachgeahmt werde. Insbesondere das Fehlen einer kritischen Gegenstimme zu der Übermacht Georges bedauert Benjamin rückblickend, es mangelt an einem »Gegenspieler des Propheten«. George mag zwar ein »großer Dichter« gewesen sein,³⁰ doch seine Verklärung zum Dichterkönig verunmöglicht ihn für Benjamin in ästhetischer Hinsicht.³¹ Aus dem Hass gegen Gundolf und die biographistische, personenzentrierte Literaturgeschichtsschreibung sowie aus dem Furor gegen die Idee des Dichters als halbgöttlicher Figur und Sprecher einer Volksgemeinschaft geht letztlich auch der *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz hervor.³²

II.

Doch bereits ein paar Jahre vor diesen persönlichen Erinnerungen und bilanzierenden Rückschauern sollte George, insbesondere dessen Theorie der Übersetzung, für Benjamin zum Gegenstand werden. Die *Aufgabe des Übersetzers* erscheint im Oktober 1923 als Vorwort zur deutschen Übertragung von Charles Baudelaires *Tableaux parisiens* im Heidelberger Verlag von Richard Weißbach, genauer: in dessen bibliophiler Reihe *Drucke des Argonautenkreises* in einer Auflage von 500 Stück.³³ Benjamins große Ambitionen und der hyperbolische Anspruch, den er an diese Publikation stellte, sollten aber auf wenig Resonanz stoßen. Aus dem George-Kreis ist keine Reaktion zu vernehmen, das Buch verkauft sich schlecht und ist noch nach zehn Jahren nicht vergriffen.³⁴ Auch die Kritiken zur Übersetzung sind nicht positiv. Benjamins Übersetzerkonkurrent Stefan Zweig ist von der »frostigen, unsinnlichen, toten deutschen Reimung« der Übersetzung abgestoßen. Zweig stellt in aller Härte fest, dass »alles Warme, Zurückgestaute des Baudelaire-Gedichts, dieses einzige Phänomen vergeistigter Sinnlichkeit, hier in einer gewaltsamen, aufgereckten, kalt gefirniften Sprache unmelodisch erfriert.«³⁵ Benjamins erstes Buchprojekt nach seiner Dissertation entwächst aus der Auseinandersetzung mit George, der überragenden Übersetzerpersönlichkeit seiner Zeit.³⁶ Neben den Übertragungen Shakespeares und Mallarmés übersetzt George in den Jahren zwischen 1891 und 1900 insgesamt 177 Gedichte Baudelaires, seine »verdeutschung« der *Fleurs du Mal* erscheint 1901 bei Bondi in Berlin.³⁷ Georges Baudelaire-Übersetzung erfährt fünf Auflagen und bis 1922 eine Gesamtauflage von über 14 000 Stück, für eine Lyrikübersetzung ein immenser Erfolg.³⁸ Bereits im Jahr 1901 beginnt George seine Übersetzung verschiedener Szenen aus Dantes *Divina Commedia*, die mit einer Auswahl von 33 Szenen im Jahr 1912 zum ersten Mal veröffentlicht wird, eine zweite Auflage samt zweitem Vorwort erscheint dann 1921. In den kurzen Vorreden zu seinen Übersetzungen skizziert George seine Theorie der Übersetzung. In Bezug auf die »verdeutschung« Baudelaires ging es ihm nicht darum, einen »fremdländischen verfasser einzuführen«, sondern vor allem um die »reinell freude am formen«. George versteht sich daher als »umdichter«, der nicht auf »getreue nachbildung«, sondern auf die Schaffung eines »deutschen denkmals« abzielt.³⁹ Auch die Übersetzung der *Commedia* konzentrierte sich nicht auf einen »vollständigen umguss«, sondern auf die Auswahl von »stellen«, an denen das »dichterische«, das heißt »ton bewegung gestalt« Dantes auch im Deutschen »fruchtbar« gemacht werden konnte.⁴⁰

Dass George und sein Kreis für Benjamins Überlegungen wichtig sind, zeigt bereits ein Blick auf den Titel *Die Aufgabe des Übersetzers*. Der Begriff der »Aufga-

be referiert auf Gundolfs *George*-Buch, welches 1920 bei Georg Bondi in Berlin erscheint. Gundolfs hymnisch-apotheotische Charakteristik des George'schen Werks beginnt mit einem »Zeitalter und Aufgabe« überschriebenem Kapitel, in der er die These vertritt, dass Georges »erste geschichtliche Aufgabe in der Wiedergeburt der deutschen Sprache und des Dichtertums« liege.⁴¹ Zwischen der epigonalen Nachfolge Goethes, dem Expressionismus und dem Naturalismus rage Georges singuläre Gestalt und dessen »neue Sprache« hervor.⁴² Darüber hinaus sei der »Gesamtmensch«⁴³ George »der Bringer seltener gewählter Worte, feierlicher Tonfälle und [...] Vermittler der romantischen Stimmungskunst«.⁴⁴ Wie vor ihm Goethe, Hölderlin, Napoleon und Nietzsche falle auch George eine Aufgabe weltgeschichtlichen Ausmaßes zu:

Die Gestaltung, die Gemeindung und – langsam und stufenweise – die Volkwerdung des Ewigen Menschen, dessen letzter Ruf Nietzsche gewesen, und damit das Ende des Fortschritts, die Vollendung des Gesamtmenschentums, das ist Georges besondere Sendung. Betrachten wir nun wie er als Person dazu ausgestattet ist.⁴⁵

Doch nicht nur in dieser indirekten Referenz auf Gundolf spielt George im Übersetzer-Aufsatz eine Rolle. Benjamin erwähnt ihn darin zweimal namentlich: zunächst zusammen mit Hölderlin als einem der »größten« (Ü, 16) deutschen Übersetzer, dann zusammen mit Luther, Voß und Hölderlin als Erweiterer der »Grenzen des Deutschen« (Ü, 19), als Durchbrecher der »morschen Schranken der eigenen Sprache« (Ü, 19). Den Stellenwert von Georges Übersetzungstheorie für Benjamin macht gleich der erste Satz des Textes deutlich, wenn die »Rücksicht« auf das Publikum einer Kunstform als nicht »fruchtbar« bezeichnet wird (Ü, 9). Auch George spricht, wie oben erwähnt, vom »dichterischen|«, das er in der Umdichtung »fruchtbar« machen wolle. Bilder aus dem Bereich des Vegetativen und Organischen durchziehen in fast leitmotivischer Hinsicht Benjamins gesamten Text: es ist von »Nachreife« (Ü, 12), »Wachstum der Sprache« (Ü, 13), »Frucht und Schale« (Ü, 15), »Verpflanzung« (Ü, 15) und von »zur Reife bringen« (Ü, 17) die Rede. Doch es ist vor allem die Idee des »dichterischen« einer Übersetzung, die Benjamin aufgreift und gegen die er sich auf entschiedene Weise wendet.

Benjamin charakterisiert das »Dichterische«, das was »außerhalb der Mitteilung einer Dichtung« stehe, im zweiten Absatz, um klarzumachen, dass (um-)dichtende Übertragungen für ihn zum Scheitern verurteilt seien (Ü, 9). Im Versuch, das eigentlich »dichterische« eines Textes durch Dichten und Umdichten wiedergeben zu wollen, liege – neben dem Willen zur Vermittlung – ein »Merkmal der schlechten Übersetzungen«, die sich dem Leser »anheischig machen« wollen. Übersetzung sei, so Benjamin weiter, eine »Form«, die jenseits von Vermittlung, Eigentlichkeit und Aussage sowie der dienenden »Übermittlung

eines unwesentlichen Inhalts« verortet werden müsse (ebd.). Benjamin will seine Idee einer erstrebenswerten »Wörtlichkeit« (Ü, 17) von Übersetzungen scharf von didaktischer Mitteilung, inhaltistischer Wiedergabe sowie dichtender Umschrift abgegrenzt wissen.⁴⁶ Ausgehend von der Unterscheidung zwischen Übersetzung und Dichtung bestimmt Benjamin in der Mitte des Textes die Differenz zwischen der Aufgabe des Übersetzers und des Dichters folgendermaßen:

Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so läßt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden.

Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. Hier liegt ein vom Dichtwerk durchaus unterschiedener Zug der Übersetzung, weil dessen Intention niemals auf die Sprache als solche, ihre Totalität, geht, sondern allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge. Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag. Ihre Intention geht nicht allein auf etwas anderes als die der Dichtung, nämlich auf eine Sprache im ganzen von einem einzelnen Kunstwerk in einer fremden aus, sondern sie ist auch selbst eine andere: die des Dichters ist naive, erste, anschauliche, die des Übersetzers abgeleitete, letzte, ideenhafte Intention. Denn das große Motiv der Integration der vielen Sprachen zur einen wahren erfüllt seine Arbeit. Dies ist aber jene, in welcher zwar die einzelnen Sätze, Dichtungen, Urteile sich nie verständigen – wie sie denn auch auf Übersetzung angewiesen bleiben –, in welcher jedoch die Sprachen selbst miteinander, ergänzt und versöhnt in der Art ihres Meinens, übereinkommen. Wenn anders es aber eine Sprache der Wahrheit gibt, in welcher die letzten Geheimnisse, um die alles Denken sich müht, spannungslos und selbst schweigend aufbewahrt sind, so ist diese Sprache der Wahrheit – die wahre Sprache. Und eben diese, in deren Ahnung und Beschreibung die einzige Vollkommenheit liegt, welche der Philosoph sich erhoffen kann, sie ist intensiv in den Übersetzungen verborgen. (Ü, 16)

Benjamins Differenzbestimmung stützt sich auf eine eigentümliche Metapher. Die Aufgabe des Übersetzers besteht für ihn in der Wahrung einer Distanz zum »innern Bergwald der Sprache selbst«. Der Übersetzer steht außerhalb desselben, er betritt diesen nicht, er ruft das Original hinein und produziert dabei ein Echo und einen Widerhall – etwas Abgeleitetes, Fort- und Nachlebendes.⁴⁷ Die »Intention« des Übersetzers auf die Sprache ist daher keine »naive, erste, anschauliche«, sondern aus einem konstitutiven Abstand heraus eine »abgeleitete, letzte, ideenhafte«. Übersetzung meint eine »konstitutive Abständigkeit« vom Material der Sprache,⁴⁸ gleicht sie doch einer akustischen Versuchsanordnung.

Erst im Abstand zur eigenen Sprache sowie dem Abstand zwischen den Sprachen tut sich im Übersetzen die Möglichkeit einer »Integration der vielen Sprachen« auf. Damit ist für Benjamin zugleich gesagt, dass Übersetzung – als Wesen der Sprache, als intensive und wahre Sprache, als Grundsatz der Relation jeglicher Sprachlichkeit zueinander – mit »verdeutschung« nichts zu tun haben kann: Es geht nicht, wie George in der Vorrede zu den Baudelaire-Übersetzungen schreibt, um die Errichtung eines »deutschen denkmals«, sondern um das Übereinkommen der Sprachen in der »Art des Meinens« (Ü, 16). Benjamins Anspruch ist grundlegender Art und zielt auf die »Sprache als solche, ihre Totalität«, nicht auf das jeweilige Verhältnis zweier Nationalsprachen zueinander, auf, wie er sagt, lediglich »bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge« (ebd.). Im »Geschehnis« der Übersetzung,⁴⁹ im sich ergänzenden Bezug von Sprachen aufeinander, in ihrer Übersetzbarkeit zeige sich für Benjamin das Wesen der Sprache selbst:

So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander. Sie kann dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht, kann sie es. (Ü, 12)

Benjamins intrinsische Verschränkung von Übersetzungs- und Sprachtheorie sowie das werkimmanente Verhältnis zu den sprachtheologischen Überlegungen in den frühen Aufsätzen *Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen* sowie der *Lehre vom Ähnlichen* ist seit Peter Szondi, über Paul de Man, Jacques Derrida, Carol Jacobs, Samuel Weber und Werner Hamacher in dekonstruktivistischen Lektüren vielfach und ausführlich kommentiert worden. Diese emphatischen Bezüge auf Benjamins Überlegungen, die in der Übersetzung den »intensivsten« aller sprachlichen Aggregatzustände,⁵⁰ eine »Agentur der Differenz« erkannt haben,⁵¹ wäre ein eigenes Kapitel einer noch zu schreibenden Theoriegeschichte zu widmen, hier kann auf sie nur verwiesen werden.⁵² Ich möchte mich in Bezug auf diese Stelle in Benjamins Aufsatz vor allem auf eine bisher unbeachtete Facette der Metapher des Bergwaldes konzentrieren, verdichtet sich darin doch die Polemik gegen Georges Theorie und Praxis der Übersetzung auf intrikate Weise.⁵³

III.

Die Metaphorik des Waldes findet sich nicht nur in der *Aufgabe des Übersetzers*. Benjamin greift an vielen anderen Stellen auf sie zurück: Im *Wahlverwandtschaft*

ten-Aufsatz spricht er vom »kahlen Wald des Wirklichen«,⁵⁴ in der *Einbahnstraße* vom »Traumwald«⁵⁵ und im *Passagen*-Werk wird der »Textwald« zum Ort des explorativen Lesens: »Der Text ist ein Wald, in dem der Leser der Jäger ist. Knistern im Unterholz – der Gedanke, das scheue Wild, das Zitat – ein Stück aus dem tableau. (Nicht jeder Leser stößt aus den Gedanken.)«⁵⁶ Im *Übersetzer*-Aufsatz eröffnet der Vergleich zwischen dem vor dem Bergwald stehenden Übersetzer und dem denselben betretenden Dichter einen »intertextuelle[n] Echo-Raum«,⁵⁷ in welchem Benjamin verschiedene Kontexte anklingen lässt. Der »Bergwald« referiert zum einen auf Baudelaires Gedicht *Correspondance*, ein Gedicht, das Benjamin im Rahmen seiner Edition zwar nicht übersetzt hat, in dem aber von »forêts de symboles« sowie vom Echo die Rede ist:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Die Natur ist ein Tempel, aus lebenden Säulen erbaut,
Aus denen bisweilen verworrene Worte entweichen;
Der Mensch durchquert darin Wälder symbolischer Zeichen,
Die ihn beobachten mit Blicken, die ihm altvertraut.

Wie lange Echos, die in weiter Ferne sich verweben
In einer finsternen und tiefen Unzertrennlichkeit,
Gewaltig wie die Nacht und die Helligkeit,
Einander Düfte, Farben, Klänge Antwort geben.⁵⁸

Mehr noch als auf Baudelaire spielt Benjamins Bergwald aber auf Georges Übersetzung der *Divina Commedia* an, genauer auf die erste Szene des *Infernos*, wo Dante sich, vom Weg abgekommen, in einem wilden und finsternen Wald (*selva oscura*) wiederfindet, der ihn sogar in der Erinnerung noch mit Angst erfüllt.⁵⁹ George übersetzt die berühmte »Verirrung im Walde« – im *selva selvaggio*, der selbst eine sprachliche Echobildung qua *figura etymologica* darstellt – folgendermaßen:

Es war inmitten unseres wegs im leben
Ich wandelte dahin durch finstere bäume
Da ich die rechte strasse aufgegeben.

Wie schwer ist reden über diese räume
Und diesen wald den wilden rauhen herben.
Sie füllen noch mit schrecken meine träume.⁶⁰

Im Original lautet der Anfang der *Commedia*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
chè la diritta via era smarrita.

Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!⁶¹

Georges dichterischer »Umguss« der *Commedia* schildert nicht nur ein solches Betreten des »Bergwaldes«, Benjamins Referenz darauf im Übersetzer-Aufsatz lässt die Szene und ihre Übertragung als symptomatisch für die »naive, erste und anschauliche« (Ü, 16) Intention eines dichtenden Übersetzers erscheinen, welcher sich im Sprachmaterial verliert. George, der sich selbst als deutschen Dante verstanden hat und sich im Jahre 1904 zu Fasching tatsächlich als solcher verkleidet hat, betritt in seinen Übersetzungen, so scheint Benjamin nahezulegen, den »Bergwald der Sprache« lediglich in Hinblick auf einen »bestimmten sprachlichen Gehaltszusammenhang« sowie in werkpolitischer Absicht. Georges verdeutschende Dante-Übersetzung dient auch dem Zweck, sich neben den Größen der Literaturgeschichte einen Platz zu sichern, wofür historisch-politische Aspekte, das »ungeheure welt-, staats-, und kirchengebäude« in Dantes *Commedia*,⁶² zugunsten der ausschließlichen Konzentration auf das »dichterische« an ihr in den Hintergrund treten sollen.⁶³ Wie auch sein Schüler Borchardt macht George in seiner Übersetzung der *Commedia* die *silvae* Dantes zu einem deutschen Wald, einem germanischen Hain und Hagen.

Dabei handelt es sich um ein Motivfeld, das George in seinem dichterischen Werk an vielen Stellen zitiert und variiert.⁶⁴ Es sollen dafür einige Beispiele genannt werden. Im Vorwort zu den *Büchern der Hirten- und Preisgedichte* ist von dem »noch unentweihten tälern und wäldern« die Rede,⁶⁵ vom Verirren in »des schwarzen schicksals wald«,⁶⁶ dem »gange unter dunklen uferbäumen«:⁶⁷

Unterm schutz von dichten blättergründen
Wo von sternern feine flocken schneien ·
Sachte stimmen ihre leiden künden ·
Fabeltiere aus den braunen schlünden
Strahlen in die marmorbecken speien ·

[...]

Hain in diesen paradiesen
Wechselt ab mit blütenwiesen
Hallen · buntbemalten fliesen.⁶⁸

Im *Teppich des Lebens* wird der Hain zum Treffpunkt des Eingeweihten und Verbündeten:

So komm zur stätte wo wir uns verbünden!
In meinem hain der weihe hallt es brausend:
Sind auch der dinge formen abertausend
Ist dir nur Eine – Meine – sie zu künden.⁶⁹

Im *Jahr der Seele* ist explizit vom Eintritt in einen »wald der sage« die Rede:

Mit frohem grauen haben wir im späten
Mondabend oft denselben weg begonnen
Als ob von feuchten blüten ganz beronnen
Wir in den alten wald der sage träten.

Du führest mich zu den verwunschnen talen
Von nackter helle und von blassen düften
Und zeigtest mir von weitem wo aus grüften
Die trübe liebe wächst im reif der qualen.⁷⁰

Benjamins Rede vom »Bergwald der Sprache« erweist sich somit in doppelter Hinsicht als polemische Referenz auf diese boreale Motivik des Dichters und Umdichters George: Dort, wo Benjamin die Differenz zwischen Dichter und Übersetzer bestimmt, gebraucht er ein Bild des dichtenden Übersetzers George, der in seiner eigenen Dichtung die Dante'schen *silvae* in deutsche Wälder verwandelt und der sich in seinen verdeutschenden Übersetzungen undistanziert im Sprachwald verirrt.⁷¹ Georges lediglich auf das »dichterische« fokussierte und von werkpolitischen Überlegungen grundierte Übersetzungsästhetik steht derjenigen Benjamins diametral entgegen: Ist die Übersetzung auch noch wie

bei George für ein »bestimmtes Publikum« geschrieben, führt eine solche Vorstellung von Kunstrezeption, wie Benjamin im ersten Absatz der *Aufgabe des Übersetzers* schreibt und auch hier die Dante-Referenz aufgreift, gänzlich »vom Wege« ab (Ü, 9).

Wie sehr Benjamin die Motivik der Landschaft, des Berges und des Waldes aus Georges Dichtung auch noch in den 1930er Jahren verfolgt hat, zeigt nicht nur die Rede von »Säulenwald«, »Schonung« und »Massiv« in der Erinnerung aus dem Jahr 1928, sondern auch ein Brief an Gretel Adorno vom 10. Juni 1937, den Benjamin ironischerweise mit seinem Pseudonym Detlef Holz unterschreibt. Angeregt von einer Wanderung durch die Berglandschaft Ibizas erinnert sich Benjamin noch einmal an die frühe Liebe zu den Landschaften in Georges *Jahr der Seele*:

Im Innern des Gebirges trifft man auf eine der kultiviertesten, fruchtbarsten Landschaften der Insel. Der Boden ist von ganz tief eingeschnittenen Kanälen durchzogen, so schmalen aber, daß sie oft auf weite Strecken unsichtbar unterm hohen Grase fließen, das vom tiefsten Grün ist. Das Rauschen dieser Wasserläufe gibt ein beinahe saugendes Geräusch. Johannisbrotbäume, Mandeln, Ölbäume und Nadelholz stehen an den Abhängen und der Talgrund ist von Mais und Bohnenpflanzen bedeckt. Gegen die Felsen stehen überall blühende Oleandersträucher. Es ist eine Landschaft, wie ich sie früher einmal im *Jahr der Seele* geliebt habe, heute drang sie vertrauter mit dem reinen flüchtigen Geschmack der grünen Mandeln in mich ein, die ich am andern Morgen um sechs Uhr von den Bäumen stahl.⁷²

Anhand der Beispiele aus Georges Dichtung und Benjamins Fixierung auf Georges waldige Landschaften sollte deutlich geworden sein: Benjamins Theorie der Übersetzung in der *Aufgabe des Übersetzers*, die sich emphatisch von dichterischen Verfahren, Umdichtung und Verdeutschung abgrenzt, gewinnt ihre eigene Gestalt in der polemischen Distanz zu George. Das Bild des Bergwaldes bringt dies nicht nur auf höchst implizite Weise zum Ausdruck, es macht zudem, und das gilt es abschließend noch zu zeigen, Benjamins Idee von der spezifisch »eigenen Form« (Ü, 13) der Übersetzung, vom distanzierten Umgang mit der Sprache im Übersetzen deutlich.

Benjamins »Bergwald« deutet auch auf den Topos vom Wald der Sprache, auf den »Text als Wald« hin, auf die lateinische Bedeutung der *silvae* als Bauholz, Stoff und Materie der Rede.⁷³ *Silva*, als Übertragung von *hyle*, ist »die hölzerne Substanz der Sprache«, ⁷⁴ der Stoff der Rede, welcher in der Rhetorik seinen systematischen Ort in der *inventio* hat. Der Redner, so lässt es sich in Ciceros *De Oratore* (III, 26, 103) nachlesen, stehe vor dem Problem, aus der unüberschaubaren Fülle der Themen, prägnant auszuwählen. Die Herausforderung liege darin, dem Material Form und Strahlkraft zu verleihen:

Nam ipsa ad orandum praecepta, quae dantur, eius modi sunt, ut ea quisvis vel vitiosissimus orator explicare possit. Quare, ut ante dixi, primum silva rerum comparanda est [...] Haec formanda filo ipso et genere orationis, inluminanda verbis, varianda sententiis.

Idenn die eigentlichen Vorschriften, die man für den Redeschmuck erteilt, sind von der Art, dass sie jeder beliebige Redner, selbst wenn er sehr viele Fehler hat, entwickeln könnte. Deshalb muss man sich, wie ich vorhin sagte, in erster Linie einen Vorrat an Sachwissen verschaffen [...]. Diesem Material muss man Gestalt geben durch die Form selbst und die Redeweise, man muss ihm durch Worte Glanz verleihen und es durch gehaltvolle Sätze abwechslungsreich gestalten.⁷⁵

Benjamins metaphorische Rede von der Notwendigkeit eines abständigen Verhältnisses zum »Bergwald der Sprache« impliziert somit auch eine bestimmte Haltung zum Stoff, mit dem (in der *elocutio*) geschickt umzugehen ist, dem Stoff, aus welchem dann die »eigene Form« der Übersetzung hervorgehen soll. Aus dem für Benjamin richtigen, das heißt einem distanzierten Umgang mit dem Material der Sprachen entsteht eine »Form«, die sich als »Integration der vielen Sprachen zu einer wahren« erweisen kann, die »durchscheinend« – »inluminanda verbis« – die Sprache selbst ins Licht setzt, nicht bloß die »intentio« eines Autors vermittelt (Ü, 18). Übersetzen ist Arbeit am Material der Sprache(n): doch nur im adäquaten Abstand zu diesem, nicht im Eingehen, wird etwas hervorgebracht, was nicht nur »ungenau Übermittlung eines unwesentlichen Inhalts« (Ü, 9) ist. »Formvolllll« (Ü, 20), das heißt befreit von der Partikularität bloß jeweiliger »Gehaltszusammenhänge« (Ü, 16), wird für Benjamin eine Übersetzung, wenn sie den »Bergwald der Sprache« effektiv zur Möglichkeit eines Resonanz- und Klangraums »der Sprache im ganzen« werden lässt, in dem »jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag« (ebd.). Das sprachliche Material, das dem Übersetzer zur Aufgabe wird, ist, so Benjamin im Jahr 1926 in der Rezension einer Verlaine-Übersetzung, je schon verdoppelt und verdoppelnd:

Wer übersetzt, arbeitet in zwei Sprachen. Sein Material – vielmehr: sein Organ – ist neben seiner Muttersprache nicht sowohl der fremde Text als vielmehr dessen Sprache. Aus beiden Sprachen baut er etwas auf und kann gemeinhin schon von Glück sagen, wenn sein Gerüst ein wenig länger hält als ein Kartenhaus sich hält.⁷⁶

Wo die George'sche »reine Freude am Formen« für Benjamin stets nur die Zielsprache im Blick hat, ihr ein »Denkmal« errichten will, stellt Benjamin die Vergeblichkeit einer solchen unsoliden Konstruktion heraus – Übersetzung

kann für ihn nur dann »Form« werden, wenn durch sie die eigene Sprache in ihren Fundamenten erschüttert wird.

IV.

Benjamins Vorstellung von dem, was in der Übersetzung auf dem Spiel steht, was eine gelungene Übersetzung (theoretisch) ausmachen soll, wird vor allem dann deutlich, wenn man sie als in strenger Opposition und polemischer Abgrenzung zu George versteht. Die *silvae* des Übersetzers und des Dichters mögen die gleichen sein, der Umgang mit der Sprache ist dennoch ein anderer: Die Aufgabe des Übersetzers besteht für Benjamin in einem Distanzverhältnis zu seinem Material, nicht im Eingehen in den »Bergwald«, nicht, so ließe sich mit Blick auf Georges Dante-Übersetzung noch einmal sagen, im willentlichen »Aufgeben« des rechten Weges.⁷⁷ Übersetzung wird eine »eigene Form« und vermag über die George'sche »reine Freude am formen« hinauszugehen, wenn sie der Distanz zum Material der Sprache(n) entspringt und dabei, so Benjamins sprachmetaphysische Hoffnung, zum »Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander« wird (Ü, 12). Auf einer konkreteren Ebene vermag ein solches Distanzverhältnis den vertrauten Blick auf die eigene Sprache in Frage zu stellen. Übersetzen ist für Benjamin daher auch, bei allem Anspruch auf wissenschaftliche Strenge,⁷⁸ eine Praxis des Aufbruchs, die sich gegen einen sprachlichen Nationalismus in Stellung bringen lässt.⁷⁹ Die dabei entstehende oder absichtlich herbeigeführte Korrosion der vermeintlich eigenen Sprache, die Unabschließbarkeit und permanente Vorläufigkeit von Übersetzungen sowie das babylonische Chaos, das in »gewaltigen« (Ü, 20) Sprachbewegungen hervorgerufen werden kann, macht für Benjamin die »eigene Form« und den philosophischen Wert der Übersetzung aus.

Übersetzen als kritische Distanzierung macht einen neuen Blick auf Vertrautes möglich.⁸⁰ Während Benjamin zusammen mit Pierre Klossowski, Raymond Aron, H. K. Brill an der französischen Übersetzung des Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* arbeitet, schreibt er am 27. Februar 1936 an Theodor W. Adorno:

Die zweiwöchentliche überaus intensive Arbeit mit meinem Übersetzer hat mir dem deutschen Text gegenüber eine Distanz gegeben, die ich gewöhnlich nur in längeren Fristen gewinne. Ich sage das nicht um im Geringsten von ihm abzurücken, vielmehr weil ich erst aus dieser Distanz ein Element in ihm entdeckt habe, das ich gerade bei Ihnen als Leser gerne zu einiger Ehre gelangt sehen würde: eben die menschenfres-

serische Urbanität, eine Umsicht und Behutsamkeit in der Destruktion, die wie ich hoffe etwas von der Liebe zu den, Ihnen vertrautesten, Dingen verrät, die sie freilegt.⁸¹

Die Entfernung von der eigenen Sprache, die im Übersetzen eintritt, macht neue Entdeckungen in ihr und mit ihr erst möglich. Zugleich steht das Wesen der Übersetzung jeglicher Monumentalität fern. Im Hineinrufen des Originals in den »Bergwald der Sprache« soll kein schweres »deutsches denkmal« oder ein plastischer »umguss« entstehen, sondern kaum mehr als ein flüchtiger »Widerhall«. Übersetzung soll nicht der Stiftung eines festen Traditionszusammenhangs oder einer Ahnenreihe dienen, in die der (Um-) Dichter sich zu stellen versucht. Es gehe vielmehr darum, so Benjamin mit Referenz auf Rudolf Pannwitz, der »verdeutschung« zu widerstehen, eher das »deutsche [zu] verindischen vergriechischen verenglischen« und sich durch die »fremde sprache gewaltig bewegen zu lassen« (Ü, 20).

Polemik, Distanz und Gewalt sind zentrale Aspekte von Benjamins Theorie der Übersetzung, der die »Rücksicht auf den Aufnehmenden« (Ü, 9) letztlich wenig gilt. Auch zu einem Zeitpunkt als sich in den 1930er Jahren die Polemik gegen George und seinen Kreis in den Modus der Rückschau verwandelt, hält Benjamin an diesen Facetten fest. Während er zusammen mit Günther Anders in den Jahren 1935/36 ein Rundfunkgespräch zum Thema »Übersetzung« plant, spricht er in den dabei entstandenen »Notizen zur Übersetzung« zwar zuerst vom pädagogischen Wert von Übersetzungen, den produktive Missverständnisse, die von schlechten Übersetzungen ausgehen, sowie der »Befreiung vom Vorurteil der eigenen Sprache«.⁸² Zugleich schreibt Benjamin dieser auf Vermittlung, Verständigung und kulturellen Austausch ausgerichteten Tätigkeit auch eine andere Facette zu, eine »gewisse Brutalität im Geistesbild«. Übersetzen gelingt für Benjamin nur, wenn in der Verfremdung, die sich mit ihr einstellt, auch der eigenen Sprache Gewalt angetan wird und es zumindest für einen flüchtigen Augenblick gelingt, »hlöchste Gewissenhaftigkeit mit größter Brutalität [zu] verbinden«.⁸³

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Demian Berger, *Theodor W. Adornos Stefan-George-Rezeption. Eine dialektische Literaturbetrachtung*, in: *Weimarer Beiträge*, 66(2020)2, 212–232.
- 2 Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1994, 429f.
- 3 Theodor W. Adorno, *George*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1997, 523–536, hier 524ff.
- 4 Ebd., 529.
- 5 Ebd., 531.

- 6 Ebd., 530.
- 7 Ebd., 532.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., 531.
- 10 Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt/Main 1972, Bd. IV.1, 9–21, hier 16; im Folgenden nachgewiesen mit Sigle \ddot{U} und Seitenzahl.
- 11 Zum Verhältnis zwischen Benjamin und George vgl. Michael Rumpf, *Faszination und Distanz. Zu Benjamins George-Rezeption*, in: Peter Gebhardt (Hg.), *Walter Benjamin. Zeitgenosse der Moderne*, Kronberg 1976, 51–70; Günter Heintz, *Der Zeuge. Walter Benjamin*, in: ders., *Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung*, Stuttgart 1986, 310–345; Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*, Bühl-Moos 1990, 122–131; Geret Luhr, *Diese unzeitgemäße und undankbare Aufgabe. Eine »Rettung« Georges. Zur Bedeutung Stefan Georges für das Werk von Walter Benjamin*, in: *George Jahrbuch*, 2 (1998/99), 85–106; Daniel Weidner, *Geschlagener Prophet und tröstender Spielmann. Stefan George, gelesen von Walter Benjamin*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 8(1998)1, 145–152; Astrid Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Berlin 2000, 164–193; Peter-André Alt, *»Gegenspieler des Propheten«*. *Walter Benjamin und Stefan George*, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, München 1999, Bd. 2, 891–907; Marion Picker, *Der konservative Charakter. Walter Benjamin und die Politik der Dichter*, Bielefeld 2014, 25–49; Emmanuel Levaufre, *»Donner leur physiognomie aux dates«*. *Benjamin et le Cercle de George*, in: Heinz Wismann, Patricia Lavelle (Hg.), *Walter Benjamin. Le critique européen*, Villeneuve-d'Ascq 2010, 141–169.
- 12 Walter Benjamin, *Über Stefan George*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974f., Bd. II.2, 622–624, hier 622.
- 13 Vgl. dazu Alexander Honold, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2000, 52–107.
- 14 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. I: 1910–1918, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1995, 218.
- 15 Vgl. dazu Gerd Michels, *Die Dante-Übersetzungen Stefan Georges. Studien zur Übersetzungstechnik Stefan Georges*, München 1967; Bertram Schefold, *Stefan George als Übersetzer Dantes*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 83(2008)1, 231–262; Anna Maria Arrighetti, *Dante. Die Göttliche Komödie. Übertragungen*, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Berlin–Boston 2015, 218–238.
- 16 Walter Benjamin, *Briefe*, 2 Bde., hg. von und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt/Main 1966, Bd. I, 370f.
- 17 Ebd., 266; zit. nach: Jean-Michael Palmier, *Walter Benjamin*, Frankfurt/Main 2009, 325.
- 18 Benjamin, *George*, 622.
- 19 Ebd., 623; vgl. dazu Gert Mattenklott, *Walter Benjamin und Theodor W. Adorno über George*, in: Bernhard Böschstein (Hg.), *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, Berlin–Boston 2005, 277–290.
- 20 Benjamin, *George*, 624.
- 21 Ebd.

- 22 Ebd., 623.
23 Alle Zitate ebd.
24 Vgl. dazu Eckart Goebel, *Das Opfer der Kritik. Benjamin - Kommerell*, in: Stefan Börnchen (Hg.), *Name, Ding, Referenzen*, München 2012, 345–365.
25 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. IV: 1931–1934, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1998, 237.
26 Walter Benjamin, *Rückblick auf Stefan George*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/Main 1991, Bd. III, 392–399, hier 399.
27 Ebd., 394.
28 Ebd.
29 Ebd., 393; vgl. dazu Wolfgang Matz, *Eine Kugel im Leibe. Walter Benjamin und Rudolf Borchardt. Judentum und deutsche Poesie*, Göttingen 2011, 24–28.
30 Benjamin, *Rückblick*, 399.
31 Vgl. dazu Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, 95–184.
32 Vgl. dazu Gerhard R. Kaiser, *Die »rechtskräftige Aburteilung und Exekution des Friedrich Gundolf«*, *Polemik im Wahlverwandtschaften-Aufsatz*, in: Helmut Hühn, Jan Urbich, Uwe Steiner (Hg.), *Benjamins Wahlverwandtschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*, Berlin 2015, 294–316.
33 Vgl. dazu Julia Abel, *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik. »Die Aufgabe des Übersetzers« im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit*, Bielefeld 2014; Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Übersetzen. Walter Benjamin*, Frankfurt/Main 2001; Samuel Weber, *Un-Übersetzbarkeit. Zu Walter Benjamins »Aufgabe des Übersetzers«*, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt/Main 1997, 121–145.
34 Vgl. Palmier, *Benjamin*, 321.
35 Stefan Zweig, *Musset und Baudelaire in deutscher Übersetzung*, in: *Frankfurter Zeitung*, 1.6.1924; zit. nach: Heiner Weidmann, »Wie Abgrunds Licht den Stürzenden beglückt«. *Zu Benjamins Baudelaire-Übersetzung*, in: Hart Nibbrig (Hg.), *Übersetzen. Walter Benjamin*, 311–325, hier 311.
36 Vgl. dazu Weidmann, *Benjamins Baudelaire-Übersetzungen*, 311–324; Beryl Schlossmann, *Pariser Treiben*, in: Hart Nibbrig (Hg.), *Übersetzen. Walter Benjamin*, 287–291.
37 Stefan George, *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1983, Bde. VIII, IX, hier Bd. VIII, 5.
38 Vgl. dazu Abel, *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik*, 193.
39 George, *Baudelaire*, 5.
40 Stefan George, *Dante. Die Göttliche Komödie. Übertragungen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1988, Bde. X, XI, hier Bd. X, 5.
41 Friedrich Gundolf, *George*, Berlin 1921, 1.
42 Ebd., 13.
43 Ebd., 28.
44 Ebd., 13.
45 Ebd., 31.
46 Vgl. Walter Benjamin, *Ein grundsätzlicher Briefwechsel über die Kritik übersetzter Werke*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/Main 1991, 119–122, hier 121: »Eine Übersetzung ist eine Arbeit, die neben gewissen anderen Maßstäben auch denen der Wissenschaft genügen muß. Sie ist eine der gar nicht wenigen Disziplinen die Wissenschaft auf

- die Kunst anwenden, genau so wie andere sie für die Industrie und die Architektur verwerten. [...] Übersetzen von dieser Seite gesehen, ist eine philologische Technik, die ihre Hilfswissenschaften hat.«
- 47 Vgl. dazu Bettine Menke, *Die Wiederholung, die das Echo ist*, in: Klaus Müller-Wille, Detlef Roth, Jörg Wiesel (Hg.), *Wunsch - Maschine - Wiederholung*, Freiburg/Breisgau 2002, 167–192.
- 48 Bettine Menke, »Wie man in den Wald hineinruft, ...« *Echos der Übersetzung*, in: Hart Nibbrig (Hg.), *Übersetzen. Walter Benjamin*, 367–394, hier 376f.
- 49 Walter Benjamin, *Notizen zur Übersetzung*, in: ders., *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VII: *Tableaux Parisiens*, hg. von Antonia Birnbaum und Michael Métayer, Berlin 2017, 192–194, hier 194.
- 50 Vgl. dazu Werner Hamacher, *Intensive Sprachen*, in: Hart Nibbrig (Hg.), *Übersetzen. Walter Benjamin*, 174–236.
- 51 Anselm Haverkamp, *Zwischen den Sprachen. Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt/Main 1997, 7–15.
- 52 Vgl. dazu Peter Szondi, *Poetry of Constancy - Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105*, in: ders., *Celan-Studien*, Frankfurt/Main 1972, 13–45; Paul de Man, *Conclusions on Walter Benjamin's »The Task of the Translator«*, *Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983*, in: *Yale French Studies*, 97 (2000), 10–35; Jacques Derrida, *Des tours de Babel*, in: ders., *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, 203–284; Carol Jacobs, *The Monstrosity of Translation*, in: dies., *Telling Time. Levi-Strauss. Ford. Lessing. Benjamin. de Man. Wordsworth. Rilke*, Baltimore 1992, 128–141; Weber, *Un-Übersetzbarkeit*; Alfred Hirsch (Hg.), *Dekonstruktion und Übersetzung*, Frankfurt/Main 1997; Werner Hamacher, *Kontradiktionen*, in: Georg Mein (Hg.), *Transmission. Übersetzung. Übertragung. Vermittlung*, Wien 2010, 13–34; Patrick Primavesi, *Kommentar. Übersetzung. Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Frankfurt/Main 1998; Rainer Nägele, *Echos. Übersetzen. Lesen zwischen Texten*, Zürich 2002; Caroline Sauter, *Die virtuelle Interlinearversion. Walter Benjamins Übersetzungstheorie und -praxis*, Heidelberg 2014.
- 53 Für eine auf die Figur des Echos, barocke Formen des Wiederhalls und deren Beziehung zu Benjamins *Trauerspiel*-Buch konzentrierte Lektüre vgl. Menke, *Die Wiederholung, die das Echo ist*.
- 54 Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, Bd. I.1, 123–203, hier 126.
- 55 Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/Main 1991, Bd. IV.1, 115.
- 56 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V.2: *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1991, 963f.
- 57 Rainer Nägele, *Echolalie*, in: Hart Nibbrig (Hg.), *Übersetzen. Walter Benjamin*, 17–38, hier 32.
- 58 Charles Baudelaire, *Correspondance*, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1975, Bd. I, 11; dt. Charles Baudelaire, *Entsprechungen*, in: ders., *Die Blumen des Bösen*, übers. von Simon Werle, Hamburg 2017, 25.
- 59 Vgl. dazu Robert P. Harrison, *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*, München 1992, 104–112; zu Benjamins Verhältnis zu Dante vgl. Marco Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Rom 2017.
- 60 George, *Dante*, 7.

- 61 Dante Alighieri, *La Commedia/Die Göttliche Komödie*, hg. und übers. von Hartmut Köhler, Stuttgart 2012, 8–10.
- 62 George, *Dante*, 5.
- 63 Vgl. dazu Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, München 2009, 248–258, hier 249: »Auf der selben Linie einer Anverwandlung – nicht Georges an Dante, sondern Dantes an George – liegt die Präsentation der Commedia-Fragmente im typischen Gewand der Georgischen Gedichtbände. Es ist, als handle es sich bei den ausgewählten Stücken um separate Gedichte, Exemplare einer in sich geschlossenen Form, die jedenfalls kleiner ist als die des Danteschen Werks.«
- 64 Georges Schüler Rudolf Borchardt übersetzt den Anfang der *Commedia* folgendermaßen: »In mitten unseres lebens an der fahrt/erfand ich mich in einem finsternen hagen,/dass ich der rechten strassen irre ward:/Ach harter pein, und wem er glich, zu sagen,/das hagen, ein wild wald rauch und ungeheure./der an gedanken mir erneut das zagen!« (Rudolf Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, Stuttgart 1967, 15).
- 65 Stefan George, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1991, Bd. III, 5.
- 66 Ebd., 25.
- 67 Ebd., 30.
- 68 Stefan George, *Das Buch der hängenden Gärten*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. III, 83.
- 69 Stefan George, *Der Teppich des Lebens*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1984, Bd. IV, 19.
- 70 Stefan George, *Das Jahr der Seele*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. IV, 26.
- 71 Zur Literaturgeschichte des deutschen Waldes vgl. bspw. Erhard Schütz, *Dichter Wald*, in: Ursula Breymayer, Bernd Ulrich (Hg.), *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*, Dresden 2011, 106–122.
- 72 Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. IV, 231f.
- 73 Vgl. dazu Sina dell'Anno, *Philologischer Waldgang. Bemerkungen zu Form und Stoff mit Blick auf Jean Paul*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft*, 53 (2018), 33–68.
- 74 Giorgio Agamben, *Die Idee der Prosa*, Frankfurt/Main 2003, 17.
- 75 Marcus Tullius Cicero, *De Oratore/Über den Redner*, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007, 360f.
- 76 Walter Benjamin, *Übersetzungen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/Main 1991, 40–41, hier 40.
- 77 George, *Dante*, 7.
- 78 Benjamin, *Ein grundsätzlicher Briefwechsel über die Kritik übersetzter Werke*, 121.
- 79 Hier wäre eine Verbindung von Benjamins Kritik an Georges Idee der »verdeutschung« zu den aktuellen Arbeiten von Barbara Cassin und Emily Apter, in denen anhand von unübersetzbaren Begriffen versucht wird, sprachontologische Nationalismen in Frage zu stellen; vgl. insbesondere Barbara Cassin (Hg.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris 2004. Das Wörterbuch wurde dann von Emily Apter, Jacques Lezra und Michael Wood als *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, Princeton 2014 übersetzt und erweitert; zu theoretischen Überlegungen ausgehend von diesem Projekt vgl. Emily Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton 2005; Barbara Cassin, *Translation as Paradigm for the Human Sciences*, in: *The Journal of Speculative Philosophy*, 30(2016)3, 242–266; Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London–New York 1998.

- 80 Zum Verhältnis von Kritik und Übersetzung bei Benjamin vgl. de Man, *Conclusions*, 22.
81 Benjamin, *Briefe*, Bd. II, 709.
82 Benjamin, *Tableaux Parisiens*, 192.
83 Ebd.

Florian Scherübl

Territorien, Welten, Erde

*Deleuze' und Guattaris »Was ist Philosophie?«
als Verabschiedung von Heideggers »Ursprung des Kunstwerks«*

I.

Gilles Deleuze ist zwar oft als Philosophiehistoriker hervorgetreten, hat aber offensichtlich keine Heidegger-Monografie verfasst. Ebenso wenig weist sein Werk allzu viele direkte Bezugnahmen auf Heidegger auf. Vielleicht ist diese Einschätzung aber zu oberflächlich. Erst vor wenigen Jahren hat die Philosophin Janae Sholtz in ihrem bemerkenswerten Buch *The Invention of a People* eine erste ausführliche Gegenüberstellung des Denkens von Deleuze und Heidegger unternommen.¹ Sholtz zeichnet dabei zunächst die ontologischen Voraussetzungen der Philosophen nach, die ausgehend von ihren grundverschiedenen Nietzsche-Deutungen her expliziert werden. Daran anschließend stellt sie die unterschiedlichen Modellierungen von Ästhetik und Politik bei Deleuze und Heidegger dar, wobei als *Tertium Comparationis* beider Denker der von beiden prominent gebrauchte Begriff des Volkes dient. Sholtz vermag so erstmals detailliert aufzuzeigen, wie sich Begriffe, Denkfiguren und Themenkomplexe Deleuze' mit denen Heideggers komparieren lassen.² Das ändert zwar nichts daran, dass kein ›Heidegger und die Philosophie‹ aus Deleuze' Schreibmaschine vorliegt: Es motiviert aber dazu, nach weiteren Spuren des deutschen Philosophen in Deleuze' Schriften zu suchen. Das letzte mit Félix Guattari zusammen verfasste Buch, *Was ist Philosophie?* (1991), bietet hier reichlich Anhaltspunkte.

Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie darin eine dezidierte Erwiderung und Fortsetzung in Differenz von Gedanken Heideggers stattfindet: Vor allem betrifft das den Streit zwischen Welt und Erde aus dem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* (1936; 1950).³ Die Kapitel vier und sieben aus *Was ist Philosophie?*, obwohl sie auf den ersten Blick bezugslos erscheinen mögen, entwerfen zusammengelesen eine Erwiderung auf Heideggers so berühmten wie problematischen Anspruch an die Dichter, einem geschichtlichen Volk seine Welt zu eröffnen. Nach einer kurzen Wiedervergegenwärtigung der Grundlagen von Heideggers Überlegungen zur Kunst (II) und Deleuze' oft beiläufigen, aber in ihrer Kritik systematischen Bezugnahmen darauf (III) wird zu sehen sein, wie Deleuze und Guattari in ihrer Philosophie der (De-)Territorialisierung dabei

nicht nur die Begriffe Welt und Erde verschieben: Die unerhörte evolutionäre Vordatierung eines Anfangs der Kunst beim Tier etwa entzieht Heideggers Kunstwerk-Aufsatz gezielt seine Basis; den Menschen, der dank seiner Sprache privilegiert im ›Offenen‹ steht und allein Welt besitzen soll (IV). Über die konkreten Konsequenzen und die manifeste Bedeutung dieser Substitution soll zum Ende nachgedacht werden (V).

II.

Seit *Sein und Zeit* hat Heidegger Kunst und Geschichte in den Kontext einer Gemeinschaft gestellt, die als Volk adressiert wird. Die Paragraphen 73 und 74 aus dem Hauptwerk exponieren 1927 erstmals die Problematik, die *Der Ursprung des Kunstwerks* 1936 und dann in seiner endgültigen Fassung 1950 in *Holzwege* wiederaufnehmen wird.⁴

Heideggers Versuch, die Geschichtlichkeit auf der Zeitlichkeit des Daseins zu gründen,⁵ rückt den Begriff der Welt in *Sein und Zeit* erstmals in einen auch historischen Zusammenhang. Die als primär veranschlagte Geschichtlichkeit des Daseins wird dabei ergänzt von einer sekundären Geschichtlichkeit des innerweltlich Begegnenden. Ist das Dasein primär geschichtlich, so ist es mit ihm auch seine Welt, die den »geschichtlichen| Charakter der noch erhaltenen Altertümer«, den Reliquien der Geschichte, »gründet« (GA I.2, 503).⁶ Dieser sekundären Geschichtlichkeit gehört nicht nur das einer Welt immanente »Zeug« an, mit dem darin selbstverständlich hantiert wird, sondern überraschenderweise auch die Natur, die als »geschichtlicher Boden« interpretiert wird und damit als historisch vermittelt aufzufassen ist: »Primär geschichtlich – behaupten wir – ist das Dasein. Sekundär geschichtlich aber das innerweltlich Begegnende, nicht nur das zuhandene Zeug im weitesten Sinne, sondern auch die Umweltnatur als »geschichtlicher Boden« (GA I.2, 504). Es ist somit wohl keine Rückprojektion von Späterem auf Früheres, wenn man annimmt, dass Heidegger hier Welt und Erde bereits aufeinander bezogen denkt. Die geschichtliche Welt besitzt einen Boden, den die »Umweltnatur« bildet. Diese ist geschichtlich geworden und so ihrer Auffassung nach historisch und kulturell variabel.

Die primäre Geschichtlichkeit des Daseins wird im § 74 von *Sein und Zeit* wieder eingeschränkt, indem nun die Gemeinschaft in den Vordergrund rückt, der sich das seine eigensten Möglichkeiten ergreifende Dasein verdankt, zunächst über das überlieferte kulturelle Erbe. »Die Entschlossenheit, in der das Dasein auf sich selbst zurückkommt, erschließt die jeweiligen faktischen Möglichkeiten eigentlichen Existierens *aus dem Erbe*, das sie als geworfene *übernimmt*« (GA

I.2, 507). Das aus der Übernahme des Erbes resultierende Existieren erlaubt gegen die Fremdbestimmung durch Heideggers berühmte Diktatur des »Man« dem Dasein erst eine relative Eigenständigkeit und ermöglicht die »Einfachheit seines *Schicksals*« (ebd.): Schicksal hier verstanden als Ergreifen von einer einzigen der dem Dasein sich eröffnenden Möglichkeiten, welche es fortan definieren wird.⁷ Da durch das Erbe ermöglicht, impliziert solches sich selbst zum Schicksal werdende Dasein immer schon eine Übernahme aus der Welt des Mitdaseins. Was das Schicksal des Einzelnen nun über den Umweg des Erbes prägt, nennt Heidegger das Geschick, welches erst durch die Gemeinschaft auf das Dasein kommt. Heidegger bezeichnet diese Gemeinschaft fast beiläufig als Volk, ohne zunächst näher zu spezifizieren, was ein solches auszeichnet.⁸ Man ist aus heutiger Perspektive von diesem majoritären Begriff von Nationalkultur nicht wenig befremdet, dem weder Subkulturen noch transkulturelle Übernahmebeziehungen in den Blick geraten.

Der Ursprung des Kunstwerks wird die in *Sein und Zeit* begegnende Engführung von Welt, Volk und Geschichtlichkeit im Bereich der Kunst wiederaufgreifen. Fragt Heidegger dabei »Welche Wahrheit geschieht im Werk?« (GA I.5, 23), so stellt er ein bestimmtes Wahrheitsgeschehen ins Zentrum seines Textes (dies allein schon durch die Absätze *Das Werk und die Wahrheit* sowie *Die Wahrheit und die Kunst*). Die Kunst stelle einen von fünf Modi dieses Geschehens dar, welches als schaffende Tätigkeit dem altgriechischen Sinn von *téchne* entsprechen soll: Als »Hervorbringen des Seienden« (GA I.5, 48f.) im Sinne der Unverborgenheit (*aletheia*).⁹

Hervorgebracht werden dabei die beiden Größen Welt und Erde, wobei letztere an die Stelle der oben erwähnten »Umweltnatur« tritt. »Das Werk stellt als Werk eine Welt auf. Das Werk hält das Offene der Welt offen« (GA I.5, 31). Welt erweist sich durch ihre Engführung mit Geschick und Volk als Fortführung jenes Begriffs einer geschichtlichen Welt aus *Sein und Zeit*: »Die Welt ist die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen im Geschick eines geschichtlichen Volkes« (GA I.5, 35). Aufgrund dieser geschichtlichen Eröffnung von Welt sind eben »Weltentzug und Weltzerfall [...] nie mehr rückgängig zu machen« (GA I.5, 26), die einen im Moment der Musealisierung sich vollendenden Prozess bekunden: Museumsreif geworden, sind die Werke Anzeige einer verschwundenen Welt, in der nicht mehr gelebt werden kann.¹⁰ Komplementär zur Aufstellung einer geschichtlichen Welt verhält sich die Herstellung von Erde. Gezielt scheint damit auf die materielle Fundierung, worauf das »Wohnen in der Welt« (GA I.5, 32) des geschichtlichen Menschen gegründet werden kann.¹¹ Der Begriff der Erde stellt dabei offenbar einen Versuch dar, die griechische *phýsis* als Nicht-Sinn respektive Selbst-

Verständliches und Voraus-Gesetztes zu denken, der dem in den Bahnen einer Welt konstituierten Sinnzusammenhang unterlegt bleibt, ohne dass die derart buchstäblich grundlegende Auffassung von Erde wiederum thematisch würde.¹² Wie der Vorgänger der Erde, die »Umweltnatur« bereits in *Sein und Zeit* mit Welt und damit dem Problem der Geschichtlichkeit konfrontiert wurde, so spielt auch letzteres im Kunstwerk-Aufsatz in diesen Zusammenhang hinein. Sofern das Kunstwerk diese Welt aufstellt, schafft es zugleich einem geschichtlichen Volk Welt oder expliziert wenigstens seinen Weltbezug und stellt ein spezifisches Verhältnis zur Erde her, wobei diese sich als Verschließende komplementär zum Offenen der Welt verhält.¹³ Es ist darum gerade der Streit von Welt und Erde, der die Eröffnung von Wahrheit erlauben wird. Dadurch entstehe ein Riss, der im Werk in Form seiner Gestalt persistiere. Ist dieser »stets aus *jenem* Stellen und Ge-stell zu denken, als welches das *Werk* west, indem es sich auf- und herstellt« (GA I.5, 51), so ist mit dieser Wortwahl nicht nur eine Übersetzung des Griechischen *téchne* angestrebt, sondern außerdem eine Abgrenzung des Werkes zum »Gestell« der neuzeitlichen Technik intendiert.¹⁴ Schließlich macht allein der Begriff des Kunst-Werkes deutlich, dass dabei auch auf eine Konzeption von Kunst abgezielt wird, die insofern traditionell zu nennen ist, als mit der Werk-Kategorie ein Begriff autonomer, vom Dispositiv der Ästhetik eingekreister Kunst übernommen wird, die einen gesonderten Bereich neuzeitlicher menschlicher Praxis darstellt. Kunst ist, wie die Eröffnung von Wahrheit und die Begabung mit Sprache, für Heidegger etwas ganz wesentlich Humanes. Dementsprechend wiederholt Heidegger fast wörtlich seine Demarkation zwischen Anorganischem, Animalischem und Humanem aus der Vorlesung *Grundbegriffe der Metaphysik* im Kunstwerk-Aufsatz.¹⁵ Diese Einschränkung von Kunst auf das Werk, des Werkes auf die Eröffnung von Welt und Herstellung von Erde, seine Verbindung mit Sprache und Offenem und ihre Ausweisung als genuin menschliche Möglichkeiten ipfult schließlich in der Privilegierung der Dichtung unter den Künsten.

Die Dichtung ist die Sage der Unverborgenheit des Seienden. Die jeweilige Sprache ist das Geschehnis jenes Sagens, in dem geschichtlich einem Volk seine Welt aufgeht und die Erde als das Verschlussene aufbewahrt wird. Das entwerfende Sagen ist jenes, das in der Bereitung des Sagbaren zugleich das Unsagbare als ein solches zur Welt bringt. In solchem Sagen werden einem geschichtlichen Volk die Begriffe seines Wesens, d.h. seiner Zugehörigkeit zur Welt-Geschichte vorgeprägt. (GA I.5, 61 f.)¹⁶

Die Dichtung vor allen anderen Künsten ist privilegiert, einem geschichtlichen Volk seine Welt und Konzeption des Seienden, der »Umweltnatur« oder Erde, zu bereiten.

Es ist oft auf die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten von Hei-

deggers Ausführungen in *Der Ursprung des Kunstwerks* hingewiesen worden: Einmal lässt sich der Text innerhalb einer »revolutionären Lesart« als Revision des Wahrheitsbegriffes von *Sein und Zeit* begreifen, wobei dem Kunstwerk die Erschließung einer neuen Sprache und eines neuen Weltverständnisses zugeschrieben wird. Alternativ ist eine »reflexive Lesart« denkbar, in der das Kunstwerk hingegen den komplexen Rahmen eines Bezugs auf Wahrheit lediglich zu demonstrieren vermag.¹⁷ Ein wirklicher Klärungsversuch dieser Ambiguität hätte auch die keineswegs nachgeordnete Rolle des Volkes in diesem Zusammenhang aufzugreifen: Will Heidegger hier von einem schon bestehenden Volk ausgehend auf eine bloße Aufdeckung von dessen Wahrheitsbezug durch die Kunst hinaus? Oder erscheint die Kunst selbst nicht als Vehikel, das ein Volk überhaupt erst schafft? Eine der jüngeren Interpretationen des Streits von Welt und Erde – diejenige Janae Sholtz' – stellt in diesem Sinne vor allem das geschichtlich Werden eines Volkes ins Zentrum ihrer Lektüre, welches sich vor allem als reflexive Wiederaneignung des »Geschicks« über die unter den Künsten privilegierte Dichtung ergibt.

The poet and the poetical open a clearing onto being for which a people can decide or not, and it is the intersection with the work of art that makes Heidegger's notion of a people unique, representing a break with past understandings of what it means to be a people. For him, a people, for which he is advocating, has not arrived and is, thus, to come. The distinction between a people and a mere public is thus a difference in attunement, of having the ears to hear (*hören*) in order that they may belong together (*gehören*). A public goes about its everyday business, always thinking only in terms of its tasks. A people think in terms of both tasks and endowment. A people becomes *historical* in taking up the task of learning its endowment.¹⁸

Das Volk stehe demnach der Öffentlichkeit (»public«) des mit dem Gestell paktierenden »Man« Heideggers gegenüber; das Volk werde von der Stimme der Dichter, sofern es sie denn hört, erst in die Existenz gerufen; und gerade dadurch lässt sich für Sholtz des Weiteren auch sagen, dass es immer noch im Kommen sei (»a people [...] has not arrived and is, thus, to come«). Dieser letzte Aspekt scheint bereits die Nähe zu jenen *à venir*-Formeln französischer Denker zu suchen, wie sie auch Deleuze in seinem *peuple à venir* aufruft, muss aber meiner Meinung nach streng davon abgegrenzt werden. Das Kommen eines Volkes scheint für Heidegger nicht ein unabschließbarer Prozess oder unendlicher Aufschub: Es wird für durchaus realisierbar gehalten, worauf die Rektoratsrede und Hölderlin-Vorlesungen vielfach hindeuten. Das Kommende scheint bei Heideggers weit weniger stark Grenzbegriff zu sein als bei seinen französischen Lesern.

III.

Die irreführende Einordnung einer sogenannten poststrukturalistischen oder postmodernen Philosophie als Heideggerianismus hat lange Zeit verdeckt, wie sehr sich Autoren wie Deleuze oder Derrida im Grunde an einer Überwindung Heideggers zu schaffen machten. Bei Derrida wurde das spätestens während der 80er Jahre und durch die genauen Analysen in Arbeiten wie *Geschlecht (Heidegger)* oder *Vom Geist* deutlich.¹⁹ Bei Deleuze begegnet Heidegger weit seltener als Bezugspunkt: Der deutsche Philosoph scheint oft nicht mehr als eine Referenz neben anderen zu sein.²⁰ Nur die Essaysammlung zur Literatur, *Kritik und Klinik*, widmet ihm einen kurzen Text, der aber genauso sehr (vielleicht sogar mehr) Alfred Jarry und die Pataphysik als Vorläufer Heideggers behandelt.²¹ Man musste erst *Was ist Philosophie?* und seine Einführung einer Geophilosophie abwarten, um entschiedene Worte zum deutschen Philosophen zu lesen: »Heidegger hat sich auf den Wegen der Reterritorialisierung verirrt, denn diese Wege sind unmarkiert und ohne Geländer. Vielleicht war dieser strenge Professor verrückter, als es den Anschein hatte. Er hat sich im Volk, im Boden, im Blut getäuscht.«²² Dies klingt auf den ersten Blick nach forscher Ablehnung. Doch ist die Auseinandersetzung Deleuze' mit Heidegger tiefschürfender, länger und intensiver als diese explizite Erwähnung vermuten lässt. Zudem ist in der doppelten Nennung von Volk und Boden bereits der Kunstwerk-Aufsatz als ungenannter philosophischer Abstoßungspunkt markiert.

Bevor ich indes auf den genauen Kontext von *Was ist Philosophie?* zu sprechen komme, lohnt sich ein Umweg. Janae Sholtz hat bezüglich des Verhältnisses zu Heidegger auf die Bedeutung von Deleuze' Rezension dreier Bücher des griechischen, aber in Frankreich lehrenden Philosophen Kostas Axelos hingewiesen.²³ Auf Deutsch findet sich diese Besprechung – auf Französisch unter dem Titel *Faillie et feux locaux* im April 1970 in der Ausgabe 275 der Zeitschrift *Critique* veröffentlicht – als *Spalte und örtliche Feuer* in der Textsammlung *Die einsame Insel*.²⁴ Deleuze bespricht in dem kurzen Text Axelos' Arbeiten *Vers la pensée planétaire* (Paris 1974), *Arguments d'une recherche* (Paris 1969) und die Aphorismen-Sammlung *Le jeu de monde* (Paris 1969).²⁵ Axelos, der Teile der Frankfurter Schule für französische Leser zugänglich machte und unter anderem auch ein Vorwort zur französischen Ausgabe von Lukács' *Geschichte und Klassenbewusstsein* schrieb,²⁶ befasst sich in diesen Texten gerade mit Heidegger, den Vorsokratikern, aber auch mit der Figur des Spiels. Deleuze' Rezension erläutert Axelos' Begriff des Spiels mit einem Verweis auf Eugen Finks *Spiel als Weltsymbol*.²⁷ In Anschluss an einen Aufsatz Jacques Ehrmanns benennt Deleuze Finks Haupteinsichten: »1. Das Spiel hat kein Subjekt; 2. das Spiel ist

Kommunikation; 3. das Spiel ist Raumzeitspirale; 4. das Spiel ist endlich und unbegrenzt, weil es selbst die Grenzen zieht; 5. das Spiel impliziert und expliziert das Abseits.²⁸ Dieses Interesse bei Fink und Axelos für ein entgrenztes Spiel (das nicht mehr als Erfindung und Kennzeichen eines *homo ludens* erscheint) weist auf Deleuze' eigene Philosophie zurück. Schon in der zehnten Serie der Paradoxa *Vom idealen Spiel* versucht Deleuze einen Spiel-Begriff zu entwickeln, der den an Fink hervorgehobenen Eigenschaften entgegenkommt, indem das ideale Spiel sowohl subjektlos als auch kommunikativ erfolgt und seine eigenen Grenzen, als die seine Regeln sich verstehen lassen, mit jedem Spielzug oder Würfelwurf neu absteckt.²⁹ Deleuze' Spiel ist dabei 1969 noch als aleatorischer Effekt der Struktur konzipiert und findet sich so in eine Art dynamischen Strukturalismus eingelassen, wie ihn *Woran erkennt man den Strukturalismus?* und *Logik des Sinns* konzipieren.³⁰ Die Fokussierung auf Axelos betont andere Aspekte: Dieser unterziehe nun die an Fink hervorgehobene und Deleuze fraglos entgegenkommende Idee eines Spiels der Welt einer Transformation. Diese Umwandlung hat deutlich mit Heidegger zu tun.

Zweifellos akzeptiert Axelos diese Unterscheidung zwischen dem Spiel des Menschen, dem Spiel in der Welt und dem Spiel der Welt. Aber er unterzieht sie der Umformung, die er im allgemeinen an allen heideggerischen Begriffen vornimmt und bei der die Welt dem Planetarischen weicht, die »Bestandsicherung« der Strategie, das Sein und die Wahrheit dem Umherirren.³¹

Man kann hier bei genauem Lesen und mit den Begriffen der Bände von *Kapitalismus und Schizophrenie* im Ohr, bereits Deleuze' eigene Weiterschreibung dieser Überschreitung Heideggers durch Axelos erkennen. Denn die kosmischen Kräfte, die Kriegsmaschine und das nomadische Umherirren aus *Tausend Plateaus* scheinen in dieser Transformation Heideggers aus dem Geist des Spiels bereits anzuklingen.³² Nun fügt aber Deleuze noch eine weitere Assoziation hinzu:

Axelos geht nicht (phänomenologisch) vom Spiel des Menschen aus, um es für fähig zu halten, (ontologisch) das Spiel der Welt zu symbolisieren. Er geht von einem Dialog aus, einem sogenannten planetarischen Spiel, das bereits das Spiel des Menschen mit dem Spiel der Welt verbindet. Er gibt der Formulierung *es spielt, ohne Spieler* ihren vollen Sinn. Mit ihm findet die Überwindung der Metaphysik die Bedeutung wieder, die Alfred Jarry ihr entsprechend der Etymologie gegeben hatte, »Pataphysik«, planetarische Heldentat des Doktor Faustroll, aus der heute das Heil der Philosophie kommen kann.³³

Das Spiel der Welt, wie es Anfang der 70er Jahre bei Deleuze noch heißt, ist demnach ein Spiel, das nicht auf den Menschen beschränkt werden kann. Es geht

hier um einen Begriff von Welt, der nicht auf die humane Welt einzuengen ist und demnach ebenso wenig auf die Bewegung von Welt und Erde Heideggers. Diese Bewegung bleibt bei Heidegger poetische Handlung, vom Kunstwerk auf den Weg gebracht und vor allem im Offenen, in der Sprache, innerhalb einer humanen Perspektive vollzogen. Axelos' kosmisches Spiel überwindet demnach Heidegger, weil es Welt nicht mehr in den menschlichen, allzumenschlichen Rahmen sperrt.³⁴ Dies wird allerdings zugleich einen anderen Begriff von Erde fordern (der in Axelos' Term des Planetarischen aufscheint). Der Hinweis auf Jarry macht die Frontstellung gegen Heidegger unmissverständlich deutlich. Er wirkt wie ein Vorspiel des späteren, in *Kritik und Klinik* inkludierten Textes Deleuze' über Jarry und Heidegger und schlägt so implizit die Brücke zu einem Projekt der Überwindung eines Denkens des Seins.³⁵ Dieses Projekt wird nicht auf Axelos abgewälzt: Deleuze' Philosophie betreibt es selbst so intensiv wie implizit. Begriffe wie Boden, Erde, Welt werden dabei einerseits ersetzt oder verdrängt durch Territorium oder Re-/Deterritorialisierung und andererseits erschüttert durch Neu-Konzeptualisierungen (Welt, Erde). Das Terrain der Geophilosophie wird so mit einem Beben ausgehoben.

IV.

Man kann die Auseinandersetzung mit Heidegger nicht *Was ist Philosophie?* allein vorbehalten: Vergegenwärtigt man sich die Dominanz des Spiels in *Logik des Sinns*, einschließlich des ersten Auftauchens von Begriffspaaren wie Deterritorialisierung/Reterritorialisierung ab den 70er Jahren, so findet sich die philosophische Kritik Heideggers schon rein begrifflich von langer Hand anvisiert. Hier ließe sich etwa das Ritornell-Kapitel aus *Tausend Plateaus* anführen, welches mit Heideggers anthropozentrischer Kunstontologie aus *Der Ursprung des Kunstwerks* durch eine Berücksichtigung des Tieres bricht.³⁶ In *Was ist Philosophie?* allerdings laufen diese verschiedenen Fäden zusammen und beginnen erstmals das Muster klar abzuzeichnen, das Deleuze' Arbeiten mit und ohne Guattari bis dahin bestenfalls als dunkel und verworren erscheinendes Geflecht aufwiesen. Der letzte zusammen mit Guattari verfasste Text ist 1991 daher nicht weniger als Deleuze' späte, fast heimliche Abrechnung mit dem Meisterdenker von Meßkirch. Schon der Titel weist darauf hin, indem er den fragenden Gestus, den Heidegger seinen kurzen Abhandlungen seit der ›Kehre‹ so häufig verlieh, belehnt. Auch die Axelos-Rezension setzte mit einer Verschiebung des Begriffs der Welt an, einem zentralen Konzept aus *Der Ursprung des Kunstwerks*. Die gesamte Idee der Geophilosophie, die Deleuze und Guattari

im vierten Kapitel ihres Buches vorschlagen sowie das siebte Kapitel über die Kunst (*Perzept, Affekt und Begriff*) stellen einen impliziten Umsturz des Streits von Welt und Erde dar, indem sie deren Konstellation auch in Beziehung auf ein Volk – einschließlich einer Transformation noch dieses Begriffes – völlig neu ausrichten. Dabei zielt die Geophilosophie durch eine Rekonzeptualisierung von Erde (1), eine Kritik seins- oder subjektgeschichtlicher Philosophiegeschichte (2) und der Aufrichtung neuer Begriffe in der Kunstphilosophie (3) darauf ab, ein von Heidegger eröffnetes denkerisches Terrain neu zu bestellen, um darauf eine ganz andere Philosophie von Welt, Erde, Territorium und Kosmos zu errichten.

(1) Das Projekt einer Geophilosophie erscheint zunächst *avant la lettre* eng an eine Auseinandersetzung mit der Phänomenologie gekoppelt. Bereits der Begriff des anderen als möglicher Welt, den *Was ist Philosophie?* ganz zu Anfang aufgreift, wäre hier in einem post-phänomenologischen Kontext zu sehen. Die grundsätzliche Erschließung von Welt als Perspektive eines Individuums stellt dabei früh etwas wie Deleuze' Antwort auf das von Heidegger aufgeworfene Problem des Daseins in seiner je erschlossenen Welt dar.³⁷ Dabei leugnet Deleuze nirgendwo die menschliche Sonderstellung, etwa durch die doppelte Artikulation und die Eröffnung der Welt durch Sprache; er scheint aber keineswegs bereit, nichtmenschliche Weltzugänge durch die Disqualifizierung als weltarm oder weltlos zum philosophischen Anathema zu erklären. Umgekehrt bleibt noch der Mensch auf die Erde verwiesen: Denn »Denken geschieht vielmehr in der Beziehung zu dem Territorium und zu Terra, der Erde.«³⁸

Eine anfängliche Erwähnung Husserls zeigt schon, dass Erde nicht einfach als ruhendes, non-agentielles Substrat anzusehen ist. Dieses Problem sieht die Phänomenologie nicht. Die Idee einer universalen humanen Lebenswelt wird nicht genügt haben, die Bewegung des Lebendigen als ständige Deterritorialisierung oder Auflösung der erschlossenen Territorien zu fassen.³⁹ Genauso wenig aber auch Heideggers Erde, die bloß unterschiedlich gefasstes Substrat im Wechsel der auf ihr von Menschen errichteten Welten bleibt.

Deleuze und Guattari verändern den so abgesteckten Begriff der Erde entschieden. Bereits im dritten Teil des *Anti-Ödipus* taucht ihre Erde erstmals auf und wird dort als Vermittlung einer Art ursprünglicher, vorstaatlicher Produktion vor dem Auftauchen der Territorialmaschine gefasst, die Körper und Zeichen codiert: »Die ursprüngliche, wilde Einheit von Wunsch und Produktion bildet die Erde.«⁴⁰ *Tausend Plateaus* wird den Begriff konkretisieren, indem es die frühere Differenzierung aufgreift. Dabei wird deutlich, dass die Produktion keine allein menschliche sein kann. Die Erde macht das aus, was im durch Arbeit konstituierten Territorium diesem gerade widersteht:

Aber die Erde ist natürlich etwas anderes als ein Territorium. Die Erde ist der tiefste Intensitätspunkt des Territoriums, oder sie wird wie ein Brennpunkt aus ihm herausprojiziert, dorthin, wo die Kräfte aufeinanderprallen und sich sammeln. Die Erde ist keine Kraft unter anderen mehr, und auch keine geformte Substanz oder ein codiertes Milieu, das seinen Umfang und seinen Anteil hätte. Die Erde ist zu diesem Ringen aller Kräfte geworden, der Kräfte der Erde und der Kräfte von anderen Substanzen, so daß der Künstler nicht mehr mit dem Chaos konfrontiert ist, sondern mit der Hölle und dem Unterirdischen, dem Bodenlosen. Er läuft nicht mehr Gefahr, sich in Milieus zu verlieren, sondern zu weit in die *Erde* einzudringen.⁴¹

Anfangen mit dem dritten Kapitel über *Die Geologie der Moral* entwirft *Tausend Plateaus* – fast als handle es sich dabei um eine *Phänomenologie des Anderen des Geistes* – eine Art Naturgeschichte als Schichtenlehre des Planeten, die im Ritornell-Kapitel bis zur Genese der Kunst aus dem Tiergesang zurückgeht.⁴² So können Deleuze und Guattari ihre Erde, wie Heidegger die seine, mit dem Künstler zusammenbringen. Die Erde erscheint hier als jener Punkt im Territorium, der eigenen kleinen Welt, der auf ein Außen geöffnet ist und auf das Wirken der kosmischen Kräfte, die nicht mehr im Territorium, dem eigenen Boden, gebunden werden können. In diesem Sinn wirkt die Erde dem Bodenlosen gleich: Einem insofern losen Boden, als er eine von seiner Fassung durch die Menschen unabhängige Geschichte und Bewegung besitzt. Diese Erde ist kein Grund, der – selbstverständlich und der Explikation nicht bedürftig – den unterschiedlichen erschlossenen Welten unterliegen würde. Es ist eine selbst immer schon aktive und von anderen Wesen mit gänzlich differenten Zugängen bearbeitete Substanz: Damit aber »keine geformte Substanz« im hylemorphistischen Sinn, sondern eigenständiges Leben. Wenn Deleuze und Guattari nach ihrer Zurückweisung Husserls direkt auf die Schalentiere Langusten verweisen, die ihr Territorium verlassen, so findet sich eine Lebendigkeit der Erde jenseits menschlicher Aktivität in die Figur der Deterritorialisierung eingetragen. Laut *Tausend Plateaus* ist die Erde doch ein »Ringen aller Kräfte«. Entsprechend heißt es elf Jahre später von ihr: »Die Erde ist kein Element unter anderen, sie vereinigt alle Elemente in einer Umfassung, bedient sich dabei aber des einen oder des anderen zur Deterritorialisierung des Territoriums.«⁴³ Die ganze Wechselbewegung von Deterritorialisierung und Reterritorialisierung – als Bewegung vom eigenen Boden hin zum Bodenlosen der Erde und umgekehrt – enthumanisiert und substituiert Heideggers Streit zwischen Erschlossenem und Verborgenen, Welt und Erde. Deren »Ur-Streit« eröffnete Wahrheit als Unverborgenheit für Heidegger: Keine Welt von Erkenntnissubjekten, die sich nicht auf gewisse Weise eine *phýsis* gibt und darauf eine neue Entbergung des Seins erzeugt.

(2) Das Problem, dem Heidegger für Deleuze und Guattari so verfällt – genauso wie angeblich Hegel und was beide davon abhält, zu diesem neuen Begriff von Erde zu gelangen – besteht in der Sehnsucht nach der griechischen Erde. Sie unterlegt beiden Philosophien, der hegelschen wie der heideggerschen, zugleich eine bestimmte Art Geschichtsphilosophie von Ausgang und Rückkehr nach Griechenland. Zwar gilt: »Heideggers gesamte Reflexion über Sein und Seiendes nähert sich der Erde und dem Territorium.«⁴⁴ Doch versucht die deutsche Philosophie angeblich das zu denken, was den Griechen daran verborgen blieb, Subjekt oder Sein. »Hegel und Heidegger bleiben insoweit Historisten, als sie die Geschichte als eine Innerlichkeitsform denken, in der der Begriff notwendig sein Geschick entfaltet und enthüllt.«⁴⁵ Dies gilt noch für den Kunstwerk-Aufsatz, demzufolge einem geschichtlichen Volk seine Welt auf dem Boden der Erde aufgehe, wobei diese Eröffnung durch Heideggers Prämissen die Menschen zu den aufs Sein verwiesenen Statisten einer Geschichte von Entbergungen macht: »Hirten des Seins: in einer bekannten Diktion aus Meßkirch. Das Problem von Heidegger und Hegel ist – in den Augen von Deleuze und Guattari zumindest –, den Ausgang aus griechischem Ursprung als eine notwendige Rückkehr zu diesem und dies in Form einer Entfaltung des Subjekts oder einer Geschichte des Seins fassen zu wollen.«⁴⁶

Die Geo-Philosophie samt Orientierung an ihrer Erde verpflichtet sich hingegen Fernand Braudels Geo-Geschichte und verschreibt sich nicht den Notwendigkeiten, sondern den Kontingenzen des historischen Prozesses.⁴⁷ Alle teleologisch interpretierbaren Verlaufsmodelle, wie etwa jene Hegels und Heideggers, sind ihr daher fremd. Einer Wiederaneignung des Griechentums durch die Deutschen – wie man es wenigstens bei Heidegger klar vorfindet – steht so die permanente Revolution gegenüber, die ein Werden provoziert, das nicht zur Geschichte gehört, Welt, Erde und Volk vielmehr ständig und absolut deterritorialisert: »Die Revolution ist die absolute Deterritorialisierung an jenem Punkt, an dem diese nach der neuen Erde, dem neuen Volk ruft.«⁴⁸ Die absolute Deterritorialisierung konvergiert mit der Erde, die Begegnungsort mit kosmischen Kräften oder möglichen Kontingenzen wird.⁴⁹ Dies stellt nun aber einen unruhigen Begriff der Erde und des Kosmos dar: Nämlich insofern sie das Denken ständig mit Neuem und Unabsehbarem zu konfrontieren scheinen, wobei diesem als Reaktion und Selbstbehauptung nur die Schaffung ständig neuer Begriffe bleibt. Das unausgesetzte Einbrechen des Neuen in zuvor abgesteckte Territorien und Welten provoziert so zugleich eine Erneuerung des Denkens, das nicht einfach nur als Vollendung oder Wiederaufnahme eines früheren zu konzipieren ist. »Absolut aber ist die Deterritorialisierung, wenn die Erde in die reine Immanenzebene eines Sein-Denkens, eines Natur-Denkens mit unendli-

chen diagrammatischen Bewegungen eingeht. Denken besteht im Aufspannen einer Immanenzebene, die die Erde absorbiert (oder vielmehr: adsorbiert).⁵⁰ Das Denken hätte demnach die Erde aufzunehmen, zu absorbieren und sie zugleich zu adsorbieren: Sie auf ihrer Oberfläche, dem Denken, wieder herzustellen als eine unaufhörliche Bewegung, der noch das Denken selbst entspricht.⁵¹ Die absolute Deterritorialisierung restauriert damit aber nicht eine passive griechische Erde, sondern setzt Erde selbst als schaffende Kraft, als Immanenz, in Bezug auf die noch das menschliche Begriffe-Schaffen sich abspielt.

Das ist der Einsatz des Geophilosophie-Kapitels: Indem ein zu Heidegger und Hegel alternativer, kontingenzbetonter Zugriff auf die Geschichte der Philosophie unternommen wird, indem eine andere Konzeption der Erde vorgeschlagen wird und indem diese zugleich als Eigenbewegung jenseits einer Wiederaneignung des Seins gedacht ist, setzt sich die Philosophie des Werdens an die Stelle jener des Seins.

(3) Die Opposition zu Heidegger lässt sich noch hinsichtlich des Begriffs der Kunst verschärfen, den *Was ist Philosophie?* ebenfalls bedenkt. Setzt Denken sich in *Was ist Philosophie?* aus Wissenschaft, Philosophie und Kunst zusammen, so bilden diese drei Größen ein ›Gehirn‹, das Deleuze und Guattari nicht mit dem physischen Organ verwechselt wissen wollen.⁵² Abgesagt ist damit nicht nur Heideggers schroffer Demarkation zwischen Wissenschaft und Philosophie (»Die Wissenschaft denkt nicht« IGA I.8, 9).⁵³ Zugleich wird ein Ursprung von Kunst schon im Prähumanen gesucht. Das ist nicht nur ein Bruch mit Heidegger, für den das Kunstwerk ja eine Wahrheit des Seins eröffnet, die den Menschen vorbehalten bleibt. In quasi allen und nicht nur den zeitgenössischen Ästhetiken wird Kunst als eine genuin menschliche Angelegenheit betrachtet.⁵⁴ Bereits *Tausend Plateaus* hatte allerdings ausgehend vom Vogelgesang und seinem Ritornell verkündet, es »wartet die Kunst nicht auf den Menschen, um zu beginnen.«⁵⁵ Solche Praktiken gelten der Absteckung eines Territoriums und basieren auf Komponenten, die eine erste Merkwelt im Sinne Uexkülls erschließen und zugleich, wie bei André Leroi-Gourhan, auf eine Abstammungslinie der Kunst aus Rhythmik und Tanz verweisen, die allerdings hier weitergezogen wird.⁵⁶ Durch sie werden erstmals nicht-funktionale sinnliche Qualitäten emergent, die konstruktiv eingesetzt werden können.

Die Kunst beginnt vielleicht mit dem Tier, zumindest mit dem Tier, das ein Territorium absteckt und eine Behausung errichtet (beides ergänzt sich oder verschmilzt bisweilen im sogenannten Habitat). [...] Das Territorium impliziert die Emergenz von reinen sinnlichen Qualitäten, *sensibilia*, die nicht länger bloß funktional sind, statt dessen Ausdrucksmerkmale werden und darin eine Transformation der Funktionen

ermöglichen. Gewiß ist die Expressivität bereits weit im Leben verstreut [...]. Doch erst mit Territorium und Haus wird sie konstruktiv und errichtet die rituellen Monumente einer Tier-Messe, die die Qualitäten feiert, bevor sie aus ihnen neue Kausalitäten und Finalitäten gewinnt. Diese Emergenz ist bereits Kunst, nicht nur in der Behandlung äußerlicher Materialien, sondern in den Stellungen und Farben des Körpers, in den Gesängen und Schreien, die das Territorium markieren.⁵⁷

Deleuze und Guattari suchen hier einen primordialen Ort der konstruktiven Kraft der Kunst auf und finden ihn im tierischen Bau des Territoriums. Diese erste Komponente von Kunst kann weder auf das in einem Werk sich vollziehende Wahrheitsgeschehen eingeschränkt noch als Produktion ästhetischer Waren für einen ausgewählten Kreis mit einem bestimmten Rezeptionsmodus begriffen werden. Es ist zunächst Absteckung von Territorien, eine animalische, dem Menschen vorausliegende Tätigkeit, die erst bei ihm bestimmte selbstzweckhafte Funktionen annimmt.

Dass von einem Beginn der Kunst beim Tier die Rede ist, stellt daher keineswegs einen Widerspruch zu ihrer Entwicklung und Veränderung dar, noch zielt es darauf ab, die zutage liegenden Unterschiede zwischen Tier und Mensch zu tilgen.⁵⁸ Auch Deleuze und Guattari definieren das *Kunstwerk* durchaus eingeschränkter, nämlich als Affekt- und Perzeptblock. Die Kunst des Menschen gibt nicht individuelle Affektionen und Perzeptionen, sondern vermag diese als kulturell interpretierte und im Material gebannte Affekte und Perzepte dauern zu machen. Es handelt sich hier um eine medial und material gebundene Bannung von Gesehenem und Erlebtem, also des Inhalts einer Welt.⁵⁹ Diese Welt hat allerdings bei Deleuze und Guattari mehr mit jener des Daseins als mit der eines »geschichtlichen Volks« zu tun: Die Kunst ist Ausdruck der Vision einzelner KünstlerInnen, denen in ihrer Vereinzelung eine Gemeinschaft gerade fehlt.⁶⁰ Und sie ist keine erschlossene und damit in ihren Bezügen zumindest bis auf Weiteres geschlossene und ausschließende Gemeinschaft, sondern gelangt immer in Kontakt mit anderen Werdensprozessen oder »kosmischen Kräften«.⁶¹ Die Kunst ist dadurch gerade nicht geschichtlich oder sogar geschichtsstiftend, national, auf einen historischen Traditionsbestand oder auf ein »Geschick« bezogen, sondern revolutionär. Sie orientiert sich für Deleuze und Guattari bekanntlich am Kleinen und Minderen – so das berühmte als *littérature mineure* etikettierte Schreiben Kafkas – statt am Majoritären. Sie paktiert so nicht mit der Geschichte, sondern mit den neben der Geschichte herlaufenden mikroskopischen Werdens-Prozessen. Beschworen wird dabei immer ein kommendes Volk, ein *peuple à venir*. Diese Bestimmung wird erstmals im Kafka-Buch mit Guattari entwickelt, dort an die Minderheit gebunden und gehört im Spätwerk zu den festen Konstituenten der deleuzianischen Kunstphilosophie.⁶² Man muss

diese Bestimmung mit aller Drastik auf Heideggers *Ursprung des Kunstwerks* zurückbeziehen und als Kriegsmaschine gegen dessen aus dem Seinsdenken hervorgebrachtes majoritäres, sozusagen volks- und staatstragendes Verständnis des Kunstwerks begreifen. Ein *peuple à venir* ist per definitionem eine Minderheit und also kein Volk, das jemals als Staatsvolk zu existieren anfangen könnte (als geschichtliches Volk, dem Heidegger die Kunst eine Welt eröffnen lässt). In dem Maße wie das Werden für Deleuze nie in ein Sein übergehen kann, immer nur einen Übergang und daher eine Bewegung ohne Anfang und Schluss bezeichnet,⁶³ kann ein *peuple à venir* kein jetzt oder nur künftig majoritär existierendes Volk meinen. Erst an diesem Punkt wird das Kommen oder die Ankunft nicht mehr als geschichtliche Wiederkunft eines griechischen Ursprungs gedacht, nicht als Verwirklichung einer zu erschaffenden Nation und nicht einmal als Realisierung einer Potenz, die ein Privileg des Menschen wäre. Erst dieses *à venir* trägt in die Figur des Volkes den Index des nicht zu Verwirklichenden ein – dekonstruktiv gesprochen: einen unendlichen Aufschub – und widersetzt sich damit der bei Heidegger nicht auszuradierenden Hoffnung geschichtlicher Wirkung und nationalstaatlicher Majorität.

V.

Es sollte deutlich geworden sein, inwiefern sich angesichts von Deleuze' und Guattaris *Was ist Philosophie?* von einer versteckten Subversion von Heideggers *Ursprung des Kunstwerks* sprechen lässt. Die darin erstmals behauptete Doppelbewegung von Welt und Erde wird in eine solche zwischen Territorialisierung und Deterritorialisierung überführt. Die Erde, auf der Territorien möglich werden, ist dabei selbst keine passive Materie, die sich schlicht verbirgt, sondern immer schon aktiv und von anderen Wesen bevölkert. Der Begriff des Territoriums erlaubt es zugleich, Heideggers Humanismus – seine Fixierung auf den Menschen – zu unterlaufen: Als konstruktivistische Tätigkeit und Absteckung des Territoriums fängt die Kunst vor dem Menschen an, wodurch eine evolutionäre Durchlässigkeit zwischen Tier und Mensch erst denkbar wird. Damit wird philosophisch ein Interesse an den nichtmenschlichen Welten akut, welches etwa schon Jakob von Uexkülls Zoologie zugrunde lag, gegen die Heideggers *Grundbegriffe der Metaphysik* sich richtete, indem die Vorlesung das metaphysische Privileg des Menschen durch das Stehen im Offenen und die Sprachfähigkeit erneut manifestierte. Eine solche Restauration sollte nicht nur als Verteidigung menschlicher Fähigkeiten, allem voran des Denkens, gegen einen Relativismus begrüßt werden. Ein denkbarer Einwand wäre, auch Deleuze und Guattaris Erde

sei nur eine bestimmte Fassung des Seins oder die Definition eines An-Sich der Erde, das immer schon von einem Für-Sich abhängig ist, welches sich selbst mit diesem Begriff eine Voraussetzung gibt; wie alles Denken müssten sich auch Deleuze und Guattari auf die Bewegung des Geistes, die Sprache des Menschen verlassen. Das wird von ihnen allerdings auch nirgends bestritten, ein solches Denken wird vielmehr immer schon in Beziehung auf einen Erdbegriff und als Reaktionen auf eine lebendige Erde veranschlagt. Es geht Deleuze und Guattari mit ihrer Neufassung von Heideggers Erde weniger darum, die Eigenschaften des Menschen anzutasten, als all dem wieder zu seinem Recht zu verhelfen, was durch seine ontologische Privilegierung gerade *nicht* Gegenstand der philosophischen Reflexion werden konnte oder sollte. Wenn Heidegger primär Seinsgeschichte interessiert, diese aber immer nur die Geschichte des Wahrheitsgeschehens in einer Welt der sprachbegabten Menschen darstellt, so findet man sich in einer vielleicht allzu menschlichen Geschichtskonstellation wieder. Dass das größte Problem so die Wiederaneignung des griechischen Denkens durch die Deutschen werden kann, ist ein Nebeneffekt von Heideggers Modellierung der Erde, die dem humanen Welt-Erschließen unterliegt. Für Deleuze und Guattari hat auch die Natur eine Geschichte: Eine Prämisse, die schon Deleuze' *Nietzsche und die Philosophie* ausspricht.⁶⁴ Spätestens *Tausend Plateaus* interessiert sich ausdrücklich für diese Geschichte.

Was Deleuze' und Guattaris Geophilosophie mit dem Spiel der aktiven Erde, ihrer Berücksichtigung der tierischen Territorien und ihrer weiten Auffassung von Kunst anvisieren, lässt sich vielleicht mit einer Philosophie der Ökologie als Universalgeschichte des Planeten Erde umschreiben.⁶⁵ Der späte Guattari hat diesen ökologischen Penchant weit programmatischer als Deleuze artikuliert.⁶⁶ In dieser Universalgeschichte findet zwar auch der Mensch Platz, samt seinen diversen philosophischen Fassungsformen: Er ist allerdings nicht mehr die Instanz, die sich als Hauptprotagonist und Ziel einer geschichtlichen Bewegung unter Abschung von jeglicher Umwelt und ihren Ansprüchen verstehen darf.⁶⁷ Dieser vermeintliche Antihumanismus ist Herrschaftskritik: Kritik am Menschen als uneingeschränktem Willkürherrscher über den Planeten. Wie problematisch diese Dominanzposition als Vergessen ökologischer Zusammenhänge längst geworden ist, dokumentieren mittlerweile die zahlreichen Arbeiten zum Anthropozän.

Ausgerechnet einem der Hauptstichwortgeber solcher Arbeiten, Bruno Latour, der Deleuze' und Guattaris Impulse vielfach aufgenommen hat, widerstrebt der Begriff der absoluten Deterritorialisierung: »Dem gleichfalls sehr realen Kapitalismus müssen wir nicht noch die absolute Deterritorialisierung hinzufügen.«⁶⁸ Doch findet just damit der Übergang zu einem Begriff der Erde statt, der das

von Latour bespielte Paradigma einer philosophischen Ökologie erst miteröffnet. Die sich deterritorialisierende Erde ist nicht mehr die Erde Heideggers. Sie ist nicht mehr bedingungslos an die epistemologische Menschenform gebunden. Sie ist nicht mehr die Erde der Modernen allein.

Anmerkungen

- 1 Janae Sholtz, *The Invention of a People. Heidegger and Deleuze on Art and the Political*, Edinburgh 2015.
- 2 Hierzulande hat etwa bezüglich des Ereignis-Begriffes und den damit verbundenen Problemen bereits Marc Rölli entscheidende Differenzen zwischen Heidegger und Deleuze herausgearbeitet: Marc Rölli, *Begriffe für das Ereignis. Aktualität und Virtualität. Oder wie der radikale Empirist Gilles Deleuze Heidegger verabschiedet*, in: ders., (Hg.), *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2004, 337–362; vgl. auch ders., *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*, 2., veränderte Aufl., Wien u.a. 2012, 142–166.
- 3 Ich möchte damit an Überlegungen Henning Teschkes bezüglich Heidegger und Deleuze anknüpfen, stelle aber seine Einschätzung in Frage, nichts weise darauf hin, dass Deleuze »von Heideggers Kunstwerk-Aufsatz unmittelbar berührt worden wäre« (Henning Teschke, *Sprünge der Differenz. Literatur und Philosophie bei Deleuze*, Berlin 2008, 311).
- 4 Ich folge hier der Auffassung von Jean-Luc Nancy, *singulär plural sein*, Zürich 2012, 151. Demnach sei es Heideggers Strategie, »die Kategorie des Volks einzuführen, worin sich für das *Dasein* die Möglichkeit kristallisiert, Geschichte zu machen« (ebd.). *Der Ursprung des Kunstwerks* antwortet so direkt auf das Problem der Geschichtlichkeit aus *Sein und Zeit*.
- 5 Heidegger wird im Folgenden zitiert nach: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann u.a., Frankfurt/Main 1978ff. (kurz: GA Abteilung/Bandnummer); vgl. hier Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (GA I.2, 499f).
- 6 Vgl. auch: »Was ist »vergangen? Nichts anderes als die *Welt*, innerhalb deren sie [die dem *Dasein* zuhandenen Gegenstände], zu einem Zeugzusammenhang gehörig, als *Zuhandenes* begegneten und von einem besorgenden, in-der-Welt-seienden *Dasein* gebraucht wurden. Die *Welt* ist nicht mehr. Das vormalig *Innerweltliche* jener *Welt* aber ist noch vorhanden« (GA I.2, 503).
- 7 Vgl. auch: »Die ergriffene Endlichkeit der Existenz reißt aus der endlosen Mannigfaltigkeit der sich anbietenden nächsten Möglichkeiten des Behagens, Leichtnehmens, Sichdrückens zurück und bringt das *Dasein* in die Einfachheit seines *Schicksals*« (GA I.2, 507).
- 8 »Wenn aber das schicksalhafte *Dasein* als In-der-Welt-sein wesentlich im Mitsein mit Anderen existiert, ist sein Geschehen ein Mitgeschehen und bestimmt als Geschick. Damit bezeichnen wir das Geschehen der Gemeinschaft, des Volkes« (GA I.2, 508).
- 9 Zu den fünf Modi vgl. GA I.5, 489. Als andere nennt Heidegger die »staatgründende Tat«; die »Nähe dessen«, was »das Seiendste des Seienden« ist; »das wesentliche Opfer«; schließlich »das Denken des Seins« (ebd.).
- 10 Man mag an Don Quichotte denken, der durch seine Bücher die verschwundene Welt der mittelalterlichen Ritter zu bewohnen versucht.

- 11 »Auf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt« (GA I.5, 32). Zur Betonung der Materialität des Kunstwerks als Grundstock der Erde vgl. ebd., 32ff.
- 12 Vgl. zu dieser Auffassung von Erde Robert Stockhammer, *Welt- oder Erdliteratur? Hinweis auf einen Unterschied*, in: *Poetica*, 47(2015)3/4, 135–150, hier 143.
- 13 Vgl. auch Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*: »Wie lange noch wollen wir meinen, es gäbe da zunächst eine Natur an sich und eine Landschaft für sich, die dann mit Hilfe von ›poetischen Erlebnissen‹ mythisch gefärbt werde?« (GA I.4, 21) Es gibt keine Erde *an sich* ohne eine Welt, ohne eine Erschließung des Seienden durch den Dichter, der den Wink der Götter empfängt. Die Erde wird so der Grund unter dem Offenen: Einer Auffassung des Seienden, das durch die Dichter mittels ihrer Stiftung der Sprache erst benennbar wird, dem Nicht-Sinn der benannten Erde aber aufruhet.
- 14 Dazu auch Günter Figal, *Martin Heidegger. Phänomenologie der Freiheit*, Tübingen 2013, 342f.
- 15 »Pflanze und Tier haben gleichfalls keine Welt; [...] Dagegen hat die Bäuerin eine Welt, weil sie sich im Offenen des Seienden aufhält« (GA I.5, 31). Giorgio Agamben hat bezüglich der Demarkation von Mensch, Tier und Stein anlässlich der zusammenhängenden Kriterien von Welt, Sprache, Offenheit Heideggers Komplizenschaft mit der »anthropologischen Maschine der Modernen« aufgedeckt (Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt/Main 2003, 47); zu Heidegger vgl. ebd., 49–86. Die anthropologische Maschine funktioniere, »indem sie ein Schon-Humanes als (noch) Nicht-Humanes aus sich ausschließt, das heißt sie animalisiert den Menschen, indem sie das Nicht-Humane im Menschen absondert« (ebd., 47). Wir werden im weiteren Verlauf sehen, wie Deleuze und Guattari diesbezüglich ihre eigene Kritik am heideggerschen Humanismus üben.
- 16 Zum Moment des Weltgeschichtlichen vgl.: »Wir nennen das nicht daseinsmäßige Seiende, das auf Grund seiner Weltzugehörigkeit geschichtlich ist, das Weltgeschichtliche. [...] Das Welt-geschichtliche ist nicht etwa erst geschichtlich auf Grund einer historischen Objektivierung, sondern *als das Seiende*, das es, innerweltlich begegnend, an ihm selbst ist« (GA I.2, 504).
- 17 Vgl. zu dieser doppelten Lesbarkeit Andrea Kern, »Der Ursprung des Kunstwerkes«. *Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit*, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart u.a. 2013, 133–143, hier 133, 140–143.
- 18 Sholtz, *The Invention of a People*, 209.
- 19 Jacques Derrida, *Geschlecht (Heidegger)*, Wien 1988; ders., *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt/Main 1988; ders., *Das Tier, das ich also bin*, Wien 2010.
- 20 Exemplarisch in Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1988. Zwar verzeichnet das von Übersetzer Joseph Vogl erstellte Personenregister insgesamt neun Nennungen Heideggers (vgl. ebd., 396), dabei steht die Bezugnahme, wo sie nicht bei-läufig erfolgt, meist im Sinn der »ANMERKUNG ZU HEIDEGGERS PHILOSOPHIE DER DIFFERENZ« (ebd., 93f.), die in Heideggers Nichts eine philosophiegeschichtliche Aktualisierung Duns Scotus erblicken will, welche aber dahingehend kritisiert wird, dass diese Spielart der Differenz bei Heidegger noch zu sehr um das Seiende kreise, statt als Medium einer Univozität des Seins zu fungieren: einer Bejahung der differentiellen und disjunktiven Perspektiven auf das Seiende (vgl. insbes. den letzten Absatz, ebd., 94). Anders formuliert: Heidegger denkt die Differenz noch primär als einen Unterschied innerhalb des Seienden und nicht als quasi grundlosen Grund.

Er hält offensichtlich am Sein fest, wohingegen es Deleuze gerade darum geht, das Werden als reine Differenz und Multiplikation der Perspektiven auf ein Sein zu denken, das aufgrund dieses Perspektivismus nicht mehr als eines, undifferenziertes adressierbar bleibt.

- 21 Gilles Deleuze, *Ein verkannter Vorläufer Heideggers. Alfred Jarry*, in: ders., *Kritik und Klinik*, Frankfurt/Main 2000, 124–135.
- 22 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/Main 2000, 127.
- 23 Vgl. Sholtz, *The Invention of a People*, 126–129.
- 24 Gilles Deleuze, *Spalte und örtliche Feuer*, in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953–1974*, hg. von David Lapoujade, Frankfurt/Main 2003, 226–235.
- 25 Letzteres als eines der wenigen Werke des Verfassers auch ins Deutsche übersetzt: Kostas Axelos, *Das Spiel der Welt*, 2 Bde., Wuppertal 1972–1975.
- 26 Vgl. Deleuze, *Spalte und örtliche Feuer*, 231 f.
- 27 Eugen Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960.
- 28 Deleuze, *Spalte und örtliche Feuer*, 234, Anm. 16.
- 29 Vgl. Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt/Main 1993, 83–91.
- 30 Vgl. dazu Sean Bowden, *The Priority of Events. Deleuze's Logic of Sense*, Edinburgh 2005, 152–184.
- 31 Deleuze, *Spalte und örtliche Feuer*, 234.
- 32 Sie werden von Janae Sholtz dann auch in die Überschreitung Heideggers durch Deleuze einbezogen (vgl. Sholtz, *The Invention of a People*, 236–262).
- 33 Deleuze, *Spalte und örtliche Feuer*, 234 f.
- 34 Seinen Begriff des Kosmos entwickelt Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit der stoischen Philosophie in *Logik des Sinns*. Dieser wird als »der größte der Körper oder die Einheit aller Ursachen (Kosmos)« eingeführt. Er bezeichnet dabei eine absolute Bewegung, welche die relativen Bewegungen der lebendigen Gegenwarten der Einzelwesen umfasst und letztere »im Spiel kosmischer Zeitspannen zu absorbieren oder wiederherzustellen« erlaubt (Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt/Main 1993, 204). Die kosmischen Kräfte weisen so immer schon auf ein Spiel der Kräfte und Kausalitäten hin, welches die lokalen Körper und ihre Welten übersteigt, insofern es unabhängig von diesen wirksam ist und als Macht des Außen immer schon auf sie einwirkt.
- 35 Vgl. zu Jarry und Heidegger bei Deleuze Teschke, *Sprünge der Differenz*, 271–277.
- 36 Anne Sauvagnargues, *Deleuze, de l'animal à l'art*, in: François Zourabichvili, Paola Marrati, dies., *La philosophie de Deleuze*, Paris 2004.
- 37 Vgl. Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 22–25; Deleuze, *Logik des Sinns*, 364–384; vgl. auch Ralf Krause, *Deleuze und die Anderen*, in: Rölli (Hg.), *Ereignis auf Französisch*, 375–392.
- 38 Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 97.
- 39 »Husserl fordert als Uranschauung einen Boden für das Denken, der wie die Erde wäre, weder in Bewegung noch in Ruhe. Und doch haben wir gesehen, daß die Erde eine fortwährende Deterritorialisierungsbewegung an Ort und Stelle ausführt, mit der sie jedes Territorium überschreitet: sie ist deterritorialisierend und deterritorialisiert« (ebd.).
- 40 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main 1977, 178. Wobei »die Territorialmaschine die primäre Form des Sozius« bildet, »die ein gesellschaftliches Feld abdeckt« (ebd., 179). Zur Markierung des Territoriums mittels Zeichen vgl. Teschke, *Sprünge der Differenz*, 313–323.
- 41 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, 462.

- 42 Vgl. zu deren Etappen ebd., 460.
- 43 Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 97. Dieser philosophische Begriff der Erde liegt auch Bruno Latours mit Überlegungen von James Lovelock, Lynn Margulis und Isabelle Stengers angereicherter Begriffsperson Gaia zugrunde. Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin 2017; vgl. zu dessen Prätexten Deborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro, *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin 2019, 109–124.
- 44 Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 108.
- 45 Ebd., 109.
- 46 Ebd., 108ff.
- 47 Vgl. Deleuze' und Guattaris Ausführungen zur Landschaft: »Sie entreißt die Geschichte dem Kult der Notwendigkeit, um die Unreduzierbarkeit der Kontingenz zur Geltung zu bringen« (ebd., 109f).
- 48 Ebd., 117. Zur Geschichtslosigkeit des Werdens: »Das ›Werden‹ gehört nicht zur Geschichte; noch heute bezeichnet die Geschichte lediglich die Gesamtheit der wie immer rezenten Bedingungen, von denen man sich abwendet, um zu werden, das heißt, um etwas Neues zu schaffen« (ebd., 110).
- 49 Vgl. Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, 704ff. Die absolute Deterritorialisierung, die mit der Erde korreliert (vgl. ebd., 704f), erscheint als Herstellung eines positiven und nicht länger negativen Absoluten, die in einer Disjunktion einander gegenübergestellt werden: »die gegürtete, umschlossene, übercodierte, konjugierte Erde als Objekt einer tödlichen und selbstmörderischen Organisation, die sie von allen Seiten umgibt oder die konsolidierte Erde, die mit dem Kosmos verbunden ist, die in den Kosmos hineingebracht wird, Schöpfungslinien folgend, von denen sie wie von Formen des Werdens durchdrungen wird« (ebd., 706).
- 50 Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 101.
- 51 Der physikalische Begriff der Adsorption beschreibt in der Regel einen Prozess, bei dem Moleküle auf der Oberfläche eines anderen Stoffes haften bleiben. Deleuze hat das Denken und die Sprache bereits in *Logik des Sinns* als metaphysische Oberfläche und Oberflächenwirkung bezeichnet, die wiederum auf die Körpertiefen der Ursachen und stofflichen Kausalbeziehungen reagiert. Ein Vorgang, der hier durch die physikalische Metapher gemeint scheint und die Aufnahme der eigendynamischen Erde ins Denken anvisiert; vgl. zu den Oberflächenwirkungen Deleuze, *Logik des Sinns*, 19–28.
- 52 Vgl. Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 238–260.
- 53 Martin Heidegger, *Was heißt denken?*.
- 54 Mit angebrachter Deutlichkeit artikuliert das der Titel des Buches von Georg Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, Berlin 2014.
- 55 Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, 437.
- 56 Genauer zu untersuchen wären in diesem Kontext die Anknüpfungen an Jakob von Uexküll und André Leroi-Gurhon. Die bildliche Darstellung von Formen und die Schrift kündigen sich für Leroi-Gourhan zuerst in Rhythmik an, Gesang und Tanz gehen ihr voraus (André Leroi-Gurhon, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/Main 1984, 446–488). Dabei stellt Leroi-Gourhan das Gedächtnis für die Entwicklung des menschlichen Gehirns ins Zentrum. Eine Entwicklung, die wiederum durch die Evolution von Greifhand und Sprache beim Menschen ermöglicht wurde. Der Gesang erscheint allerdings auch bereits im Tierreich, so Deleuze und Guattaris Bedenken, und das Territorium verweist vielleicht auf eine erste tierische Form des Gedächtnisses. Zur Uexküll-Rezeption bei Deleuze/Guattari vgl.

- Carlo Brentari, *The Discovery of the Umwelt between Biosemiotics and Theoretical Biology*, Dordrecht u.a. 2015, 215ff.
- 57 Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 218.
- 58 Im Gespräch mit Claire Parneff konzediert Deleuze dann auch, durchaus heideggerianisch, dass die Welt des Tieres ärmer sei als jene des Menschen: Er spricht von »la pauvreté de cet monde« (vgl. Gilles Deleuze, *Abécédaire*, Fridolfing 2015, dort: *Lettre A comme Animal*).
- 59 Vgl. hierzu Deleuze' und Guattaris Ausführungen zum Künstler, der etwas für ihn zu Großes gesehen habe (Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 201f).
- 60 Vgl. ebd., 201.
- 61 Ebd., 213f. Deleuze und Guattari nennen »die Welt, der Kosmos« in einem Atemzug, wobei »noch das geschlossenste Haus auf eine Welt hin geöffnet« ist (ebd., 213). Hier wird das Territorium immer einem »Moment des Unendlichen« ausgesetzt, welcher gerade den »Übergang vom Endlichen zum Unendlichen, aber auch vom Territorium zur Deterritorialisierung« bezeichnet (ebd., 214).
- 62 Exemplarisch für die Literatur findet es sich etwa entwickelt in Gilles Deleuze, *Die Literatur und das Leben*, in: ders., *Kritik und Klinik*, 11–17; vgl. auch Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 191–237. Die konstitutiven Säulen von Deleuze' Philosophie der Kunst sind mittlerweile so oft beschrieben worden, dass ich für eine systematische Darstellung verweise auf Teschke, *Sprünge der Differenz*, insbes. 308–360.
- 63 Vgl. Deleuze, *Logik des Sinns*, 15–18.
- 64 Vgl. die programmatische Verkündung Deleuze': »Jede Kraft ist Aneignung, Beherrschung, Ausbeutung eines Realitätsquantums. Selbst die Wahrnehmung in ihren verschiedenen Aspekten ist Ausdruck von Kräften, die sich die Natur aneignen. Womit gesagt ist, daß auch die Natur ihre Geschichte hat« (Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg 2008, 7; meine Hvhg.).
- 65 Sean Gaston kommt am Ende seiner Gesamtdarstellung philosophischer Weltbegriffe seit Kant auf jüngere ökologische Kritiken an Derrida zu sprechen. Diesen verteidigend, wird auf die Spuren einer nicht mehr ausgearbeiteten Neukonzeption von Heideggers Erde in den Spätschriften Derridas verwiesen und auf die Geschichtsstudien Fernand Braudels, dessen Beschreibungen einer aktiven, selbsttätigen Landschaft Derridas Überlegungen nahekämen. Gaston, in dessen Buch bis auf zwei marginale Erwähnungen jeder Verweis auf Deleuze und Guattari fehlt, entgeht damit, dass ein solcher Begriff der Erde (sogar mit ausdrücklichem Bezug auf Braudel) in *Tausend Plateaus* und *Was ist Philosophie?* ausgearbeitet wird (vgl. Sean Gaston, *The Concept of World from Kant to Derrida*, London u.a. 2013, 151–161, insbes. 158).
- 66 Félix Guattari, *Die drei Ökologien*, Wien 2016.
- 67 Dies wäre eines der »Verbrechen« der Modernen, die Bruno Latour diesen vorgerechnet hat (Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/Main 2013, 165–168).
- 68 Ebd., 166.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2020

66. Jahrgang

Rita Morrien Brecht geht ins Kino. »Metropolis« und »Die heilige

Johanna der Schlachthöfe« ■ *Klaus R. Scherpe* »Berührungsfurcht«.

Die Unterklassigen in der Kanon-Literatur ■ *Daniel Weidner*

Chronik und kollektive Autobiographie bei Kluge, Goetz und Ernaux ■

Claudia Keller »Dier« nervt. Ann Cotten liest Peter Handke ■ *Christian*

Struck Zur performativen Poetologie Paul Celans ■ *Magnus Klaue*

Von der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule ■ *Gerd Irrlitz*

Zu Hegel nicht ohne Fichte

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>Rita Morrien</i> Das Heilige, die Gewalt und die Liebe in der neuen Kultur des Sichtbaren. Fritz Langs/Thea Harbous »Metropolis« und Bertolt Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«	485
<i>Klaus R. Scherpe</i> »Berührungsfurcht«. Soziale Imaginationen der Unterklassigen in der Kanon-Literatur der Moderne	504
<i>Daniel Weidner</i> Chronik und kollektive Autobiographie. Schreibweisen der Gegenwart bei Alexander Kluge, Rainald Goetz und Annie Ernaux	527
<i>Claudia Keller</i> »Dier« nervt. Ann Cotten liest Peter Handke	544
<i>Christian Struck</i> Meridiane und Tropen. Zur performativen Poetologie Paul Celans	568
<i>Magnus Klaue</i> Das Ende der Nuancen. Von der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule	585
<i>Gerd Irrlitz</i> Zu Hegel nicht ohne Fichte	599

Rezensionen

<i>Madleen Podewski</i> Stephanie Gleißner, Mirela Husić, Nicola Kaminski, Volker Mergenthaler: Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur	621
<i>Agnieszka Brockmann</i> Dirk Kemper, Paweł Zajas, Natalia Bakshi (Hg.): Kulturtransfer und Verlagsarbeit. Suhrkamp und Osteuropa	625
<i>Dirk Kemper</i> Alexej Baskakov: »Ich bin kein Mitläufer ...«. Thomas Mann und die Sowjetunion	629
<i>Marleen Stoessel</i> Marc Sagnol: Tragik und Trauer. Walter Benjamin, Archäologe der Moderne	634
<i>Jahresinhaltsverzeichnis</i>	637

Herausgeber

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Brockmann, Agnieszka, Dr. – Europa-Universität Viadrina, Collegium Polonicum – Bibliothek, Große Scharnstr. 59, D-15230 Frankfurt/Oder

Irrlitz, Gerd, Prof. Dr. – Hochlandstr. 14, D-12589 Berlin

Keller, Claudia, Dr. – Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich

Kemper, Dirk, Prof. Dr. Dr. – RGGU Moskau, c/o Universität Freiburg, Slavisches Institut, Werthmannstr. 14, D-79085 Freiburg/Breisgau

Klaue, Magnus, Dr. – Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur – Simon Dubnow, Goldschmidtstr. 28, D-04103 Leipzig

Morrien, Rita, Prof. Dr. – Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Str. 100, D-33098 Paderborn

Podewski, Madleen, PD Dr. – Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Scherpe, Klaus R., Prof. Dr. – Bonhoefferufer 17, D-10589 Berlin

Stoessel, Marleen, Dr. – Xantener Str. 5, D-10707 Berlin

Struck, Christian – Harvard University, Department of Germanic Languages and Literatures, 12 Quincy Street, Cambridge, MA 02138, USA

Weidner, Daniel, Prof. Dr. – Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin

Redaktionsschluss: 17. Juli 2020

Rita Morrien

Das Heilige, die Gewalt und die Liebe in der neuen Kultur des Sichtbaren

Fritz Langs/Thea Harbous »Metropolis« und
Bertolt Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«

Brecht geht ins Kino

»Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.«¹ So bündig formuliert Bertolt Brecht die Interdependenz von Film und Literatur und zielt damit sowohl auf die Produktions- als auch auf die Rezeptionsebene ab. In den 1920er Jahren zeigt Brecht sich lebhaft interessiert an den neuen medialen Entwicklungen und spielt, wie schon einige seiner Schriftstellerkollegen vor ihm,² mit dem Gedanken, sich selbst als Drehbuchautor und Filmschaffender zu versuchen.³

Der Eklat um die viel zu unpolitische Verfilmung der *Dreigroschenoper*⁴ durch die Nero Film AG im Jahr 1930/31 führt zwar dazu, dass sein Verhältnis zum Film fortan ein gebrochenes ist und er die Möglichkeiten des Films als politisches ›Zeigemedium‹ skeptisch beurteilt; dass die medialen Entwicklungen sich weder umkehren noch ignorieren lassen, ist ihm jedoch völlig klar. »Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.«⁵ Und nicht nur das, Brecht begreift auch, dass er als Schriftsteller und Theatermacher von der Auseinandersetzung mit dem neuen Medium lernen kann und muss. Er profitiert von der neuen Entwicklung insofern, als er die doppelte Medialität des Films (die Medialität des Erzählens und die filmische Medialität) kritisch reflektiert und für sein neues Konzept des Verfremdungstheaters fruchtbar macht. Die Medialität des auf der Bühne Dargestellten wird im epischen Theater ausgestellt, das Bühnengeschehen als Illusionsraum zerstört – mit diesem Verfahren wendet sich Brecht produktiv gegen das, was er durch den Siegeszug des Mediums Film und die Technifizierung der Medien insgesamt gelernt hat.

Während monumentale Filme wie Fritz Langs *Metropolis* und *Die Nibelungen* das durch die Gewalt der Bilder ›bewusstlos geschlagene‹ Publikum nach Siegfried Kracauer (*Von Caligari zu Hitler*, 1947) bereits auf die Nationalsozialisten einstimmen und »das Ornament der Masse aus den NIBELUNGEN« sich im Nachhinein als Blaupause für die propagandistische Ästhetik Goebbels lesen

lässt,⁶ setzt Brecht mit seinem Verfremdungstheater alles daran, die vierte Wand zu zerschlagen und die passive Konsumentenhaltung aufzubrechen. Insofern scheint seine Theaterarbeit ab Ende der 1920er Jahre dem entgegenzustehen, was er als Rezipient des (populären) Films gelernt hat – auch das Weimarer Kino kennt die Unterscheidung zwischen Kunst und Kommerz, tobt doch gerade in den 10er und 20er Jahren eine hitzige Debatte darüber, ob das neue Medium als Kunstform gelten kann.⁷ Ohne dabei *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* im Blick zu haben, fasst Lothar van Laak die grundlegende Differenz zwischen Langs Filmästhetik und Brechts Verfremdungskonzept wie folgt zusammen:

Während Brechts Konzeption des Epischen Geste und Kommentar als verdoppelnde, interagierende und dynamisch-performative Struktur einsetzt, um Wirklichkeit zu verändern, setzen Fritz Langs *Nibelungen*-Filme darauf, das archaische Epische filmisch wieder herzustellen, indem sie die durch den Film mögliche »sichtbare Gebärde« zum Bild dieser Geste gefrieren lassen.⁸

An einer bisher nicht gesehenen »Wahlverwandtschaft«⁹ zwischen *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und Fritz Langs *Metropolis* soll hier aber gezeigt werden, dass sich das Verhältnis zwischen Lang als international bekanntem Schöpfer monumentaler Filme und Brecht nicht nur mit Vokabeln wie Abgrenzung und Differenz beschreiben lässt. Der Film *Metropolis* und das Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* sind in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe entstanden, vor allem aber gibt es einige thematische und strukturelle Korrespondenzen, die man dahingehend interpretieren könnte, Brecht habe mit seiner kapitalismus- und religionskritischen modernen Tragödie¹⁰ eine Kontrafaktur zu Fritz Langs filmischer Sozial- und Liebesutopie geliefert. Statt es bei einer kontrastierenden Gegenüberstellung zu belassen, kann man aber auch eine unterschwellige Affinität zwischen Brecht und Lang herausarbeiten. Diese Affinität lässt sich im Kern daran festmachen, dass bei Brecht wie bei Lang am Ende ein *falsches* Opferritual vollzogen wird, um den ob der himmelschreienden sozialen Ungerechtigkeit drohenden Gewaltexzess zu bannen. Bei Brecht ist die Opferung und anschließende Heiligsprechung Johannas als parodistische Replik auf die pathetische Schlusszene von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* gelesen worden. So wie die Kanonisierung Johannas als Heilige der Schlachthöfe für das Publikum offensichtlich das Ergebnis einer zynischen Manipulation durch den Großkapitalisten Mauler ist, so ist auch das *happy end* bei Fritz Lang, die Versöhnung zwischen Kapital und Arbeiterschaft im Schatten der Kathedrale, falsch, weil das Ritual, durch das der Gewaltexzess kanalisiert und die Versöhnung vorbereitet wird, ungültig ist. Verbrannt wird in *Metropolis* ein Opfer, das, folgt man der Argumentation René Girards,¹¹ nicht opferfähig ist: eine Automa-

tenfrau, die als solche nicht Teil der Gesellschaft ist, der weder etwas Heiliges noch Unheiliges anhaftet, sondern die, mit Walter Benjamin gesprochen,¹² die Wahrnehmungs- und Erkenntniskrise des neuen Medienzeitalters – die mediale Verfasstheit einer entauratisierten Welt – repräsentiert.

Ob Brecht, der 1929 mit den Arbeiten zu *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* begann, Fritz Langs 1927 uraufgeführten Film tatsächlich gesehen hat, kann hier nicht belegt werden. Dennoch lohnt sich folgendes Gedankenspiel: Brecht, der das Kinogeschehen seiner Zeit lebhaft und mit eigenen Ambitionen verfolgt, flieht an einem kalten, unwirtlichen Winterabend ins warme Kino, vielleicht am Premierenabend von *Metropolis*, dem 10. Januar 1927, und er ärgert sich fürchterlich über das an Opulenz noch nicht dagewesene Leinwandspektakel. Als überzeugter Marxist ist er erbost über die naive Sozialutopie, die ihm da zugemutet wird. Aber er ärgert sich auch über sich selbst, weil er ungeachtet seiner politischen Überzeugung fasziniert, berauscht ist von dem archaisch konfigurierten Klassen- und Familiendrama einerseits und der technischen Brillanz des Films andererseits. Das ist zunächst nicht mehr als ein Gedankenspiel, aber eines, das nicht beliebig ist, sondern sich neben dem genannten Kernstück, also dem *falschen Opfer*, das bei Lang wie bei Brecht die Schlusspointe darstellt, auf folgende Beobachtungen stützt:

1. Fritz Langs Science-Fiction-Film über eine Maschinenstadt – *Metropolis* –, in der die Welt der anonymen Arbeiterschaft räumlich und auch in der Zeitrechnung radikal von einer kleinen, dekadenten Oberschicht getrennt ist, beginnt als Liebesgeschichte zwischen Freder Fredersen, dem naiven Sohn des Herrn und Schöpfers von *Metropolis*, und dem Arbeitermädchen Maria, das den Geist einer urchristlichen Gemeinschaft predigt. Die Orientierung an diesem, für die Versöhnung zwischen Kapital und Arbeiterschaft wichtigen, B-Plot könnte Brecht zu dem *melodramatischen Strang* zwischen dem Börsenspekulanten Mauler und dem Mädchen von der Heilsarmee animiert haben. Dass Brecht der potenziellen Liebesgeschichte so viel Raum gibt, anstatt den Konflikt zwischen Johanna und der Arbeiterschaft zu fokussieren, hat das Stück nicht nur für die Rezeption im sozialistischen Deutschland problematisch gemacht, sondern auch das westliche Publikum irritiert.¹³

2. Bei Lang wie bei Brecht ist der *filmische bzw. theatralische Raum* im wörtlichen oder metaphorischen Sinne *vertikal strukturiert*,¹⁴ was zum einen die Sozialstruktur und zum anderen den – störanfälligen – Weg der Erkenntnis Johannas und Freders, also der beiden Hauptfiguren, abbildet. Die Anzahl der Schauplätze ist bei Lang und bei Brecht sehr überschaubar. Bewegungen entlang der vertikalen Achse sind kennzeichnend für die Handlungen und Konflikte in *Metropolis* wie auch in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.

3. Brechts *Schlachthofmetaphorik*, zu der er möglicherweise durch Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) und nachweisbar durch Upton Sinclairs *The Jungle* (1905) inspiriert wurde,¹⁵ hat einen Vorläufer in Langs Science-Fiction-Arbeiterwelt: Die Herzmaschine, auch Moloch genannt, gibt den Takt der Maschinenwelt und damit das Tempo der Arbeiter vor und fordert in regelmäßigen Abständen Menschenopfer. Diese Maschine stellt ein Pendant dar zu der Fleischmaschinerie bei Brecht, von der der Arbeiter Luckerniddle buchstäblich zerstückelt wird und die im metaphorischen Sinn für den menschenverachtenden, »kannibalistischen« Großkapitalismus steht.

4. Die inhumanen, ja lebensgefährlichen Arbeitsbedingungen führen bei Lang wie bei Brecht zu einem Aufstand der Arbeiterschaft – einem Aufstand, der im Film wie im Stück vorhergesehen und manipuliert wird –, schlussendlich mit der Folge, dass das System sich in einer nur scheinbar humaneren Weise regeneriert. Für den nicht nur bei Brecht, sondern auch bei Fritz Lang falschen Schein ist auf der Handlungsebene die *Spaltung - Verdopplung - der weiblichen Hauptfigur* notwendig, damit das reinigende Opfer vordergründig praktiziert werden kann.

Fritz Lang und seine Drehbuchautorin und damalige Ehefrau Thea von Harbou wurden bereits von den Zeitgenossen scharf kritisiert: Der Film sei in filmtechnischer und -ästhetischer Hinsicht ein Meisterwerk, auf der inhaltlichen Ebene aber eine »verlogene Sozialutopie«, protofaschistisch (dieser Vorwurf wurde vor allem durch Kracauers Studie *Von Caligari zu Hitler* geprägt), bolschewistisch, in der Darstellung der technologischen Möglichkeiten nicht auf der Höhe der Zeit, gespickt mit logischen Fehlern, um nur einige Negativattribute zu nennen.¹⁶ Wenngleich die rigorose Aburteilung Kracauers, Fritz Lang habe mit seiner Choreografie der Masse und seinem technischen Fetischismus der nationalsozialistischen Propaganda den Weg geebnet, inzwischen als widerlegt gilt,¹⁷ gibt es nach wie vor starke Vorbehalte gegenüber dem Drehbuch Harbous (die zweifelsohne nicht ganz unberechtigt sind). Diese Trennung zwischen unterkomplexem Inhalt und herausragender Technik/Ästhetik wird dem Film jedoch nicht gerecht. Das lässt sich schon daran festmachen, dass die für den Handlungsverlauf und den dramaturgischen Spannungsbogen maßgebliche Verwechslung zwischen der echten Maria als der weiblichen Repräsentation der christlichen Heilsbotschaft und der falschen Maschinenfrau mitnichten trivial ist, sondern grundlegend für das, wie Thomas Elsaesser herausgearbeitet hat, zentrale Thema der Filme Fritz Langs: Es geht nicht um den Kampf gegen das Böse (die bösen Kapitalisten und Machtmenschen), sondern um den »Triumph des Künstlichen«.¹⁸

*Der melodramatische Strang und die Topographie
der Vertikale bei Lang und Brecht*

Im Fall von *Metropolis* ist die Dramaturgie des Liebesstrangs eng mit der vertikalen Raum- und Sozialstruktur verknüpft. Die Begegnung zwischen dem armen Arbeitermädchen und dem Sohn des Herrschers im dystopischen Metropolis ist laut Stadtplan nicht vorgesehen. Die vier unterschiedlichen Ebenen (in aufsteigender Reihenfolge: Katakomben, Wohn-Schlaf-Stadt der Arbeiter, Maschinenwelt, olympische Oberschicht) sind strikt voneinander getrennt, der Wechsel von der einen auf die andere Ebene ist nur über zentral kontrollierte Aufzüge möglich. Wie das Arbeitermädchen Maria mit einer Schar von zerlumpten Kindern einen dieser Aufzüge besteigen und in die ›hängenden Gärten‹ zu Freder vorstoßen kann, gehört zu den vielen handlungslogischen Rätseln, die der Film ungelöst lässt. Mit der Verschränkung von vertikaler Topographie und Liebesplot visualisiert Lang einen bis heute gültigen Trivialmythos: Wahre Liebe (statt Ware Liebe), die über die Standes- und Klassenschranken triumphiert, der liebesfähigen Frau den sozialen Aufstieg ermöglicht und das in materieller Hinsicht privilegierte, aber emotional unterentwickelte männliche Subjekt von seiner oberflächlichen Vergnügungssucht und Gefühlskälte erlöst. Wir finden diese Konstellation in der empfindsam-romantischen Liebesliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts (etwa Samuel Richardsons *Pamela* und Charlotte Brontës *Jane Eyre*) ebenso wie in der heutigen populären Kultur (zu nennen sind exemplarisch der Film *Pretty Woman*, 1990 unter der Regie von Garry Marshall entstanden, und die 2011/12 erschienene, erfolgreich verfilmte Roman-Trilogie *Fifty Shades of Grey* von E. L. James). Die erste Begegnung mit Freder folgt diesem Schema in krasser Weise (M, 5.37–10.30¹⁹). Wir sehen Freder unter der fürsorglichen Obhut seiner ›Nanny‹ – des sogenannten Zeremonienmeisters, dessen Aufgabe vor allem darin besteht, seinem Zögling geeignetes ›Spielzeug‹ zuzuführen: exotisch gewandete junge Frauen, puppenhaft geschminkt, in ihren choreographierten Bewegungen automatenhaft. Die Kulisse ist insgesamt von größter Künstlichkeit und Dekadenz. Eine Bühne hinter dieser Bühne wird plötzlich sichtbar, als sich eine Aufzugstür öffnet und Maria mit der Kinderschar in die fantastische Kulisse tritt – der Einbruch der sozialen Realität in den künstlichen Kindergarten des jungen Freder. Was sich dann abspielt, ist ein vollkommen entsexualisierter, aber ödipal unterspülter Liebeszauber, in dessen Verlauf Freder seinen Sicherheitskokon verlassen und Stufe um Stufe hinabsteigen wird in die Unterwelt, um dem Ruf Marias – der reinen, vollkommenen Muttergeliebten, die das Wort des *guten* Vaters verkündet – zu folgen: Er steigt hinab in die grausame Maschinenwelt von Metropolis, in die gesichts- und lichtlose Wohnstadt der Arbeiter und in

die geheimen Gänge der Katakomben, die auf den Plänen von Jon Frederen nicht verzeichnet sind, sich also seiner Kontrolle entziehen. Hier predigt Maria ihre christliche Botschaft vom Ende der Gewalt durch die Ankunft eines Mittlers – Freder –, und hier erwachen die Arbeiterzombies zum Leben – durch das Prinzip Hoffnung, das Maria verkörpert. Marias Predigt ist ein Weckruf auch für Freder: Er erwacht aus einem künstlichen und seelenlosen Zustand, in dem es unermesslichen Luxus und grenzenloses Vergnügen gibt, aber keine Liebe. Freder, das können wir erst wieder auf der Leinwand sehen, seit 2008 verloren geglaubte Szenen von *Metropolis* im Filmmuseum von Buenos Aires gefunden wurden, ist ohne mütterliche Liebe und unter der strengen Obhut eines gefühlkalten Vaters aufgewachsen. Seine Mutter Hel verstarb bei seiner Geburt – diese Vorgeschichte erklärt, warum Freder auf die jungfräuliche Mutter Maria so stark reagiert. Sie, die umgeben von einer Schar Kinder ist, ohne aber den – im Falle Hels tödlichen – Schmerz der Geburt erlebt zu haben, ist die Lösung seines Traumas. Sie befreit Freder aus einem lieb- und sinnlosen Leben, indem sie nicht nur ihre mütterliche Liebe über ihn ergießt, sondern ihm das – im Sinne der christlichen Heilsgeschichte – ultimative Sinnangebot macht (M, 53.04–59.12): er, Freder, wird der ersehnte Mittler – das Herz – zwischen dem Kopf und den Gliedern sein. Er wird dem gefühlkalten Vater und Herrscher über die Maschinenwelt Metropolis die Idee der sozialen Fürsorge vermitteln und die in einem heillosen Gewalttaumel begriffene Arbeiterschaft wieder in ein friedliches Herdendasein überführen.

Die Liebe vor den Kulissen einer vertikal strukturierten Topographie, das Heilige, die drohende Gewalt angesichts der sozialen Ungerechtigkeit und das *falsche* Opfer – all das finden wir auch in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, aber Brecht macht aus diesen Rohstoffen etwas ganz anderes. Das Geschehen spielt, wie in Brechts Bühnenmanuskript nachzulesen ist, in Chicago um 1900.²⁰ Aktueller Anlass war aber bekanntlich die Weltwirtschaftskrise Ende der 20er Jahre. Brecht und sein Mitarbeiterkollektiv begannen die Arbeit im November 1929, also wenige Wochen nach dem *Schwarzen Freitag*, der als Schlüsselmoment der globalen Krise gilt. Anders als in Langs Science-Fiction-Spektakel gibt es die mit der sozialen Ordnung korrespondierende vertikale Achse bei Brecht nur auf der metaphorischen Ebene, ansonsten verteilt sich das Geschehen auf die Schauplätze Viehbörse/Kontor, Schlachthöfe und Missionshaus – das entspricht den Ebenen Oberwelt der Reichen, Arbeiterwelt und Katakomben in *Metropolis*. Dreimal nimmt Johanna den »Gang in die Tiefe« auf sich – damit ist zum einen das soziale Elend der Arbeiterschaft gemeint, das die Gottesstreiterin in ihrem anfänglich blinden Enthusiasmus aber als sekundär gegenüber der spirituellen Armut der Arbeiter bezeichnet:

JOHANNA: Ruhe! Liebe Freunde, warum seid ihr wohl arm?

[...]

Ich will es euch sagen: nicht, weil ihr nicht mit irdischen Gütern gesegnet seid – das kann nicht jeder sein –, sondern weil ihr keinen Sinn für das Höhere habt. [...] Ihr könnt euch vielleicht nichts Süßeres denken als Schlagsahne, aber Gottes Wort ist eben doch noch süßer [...]. (JS, 16)²¹

Zum anderen markiert diese Bewegung Johannas entlang der vertikalen Achse aber auch ihren Weg der Erkenntnis, der – anders als bei Schiller – nicht in die lichten Sphären der metaphysischen Erhöhung führt, sondern ins kalte Dunkel einer gnadenlos materialistischen Welt. An der Erfahrungskluft zwischen bürgerlicher Ideologie (Vertrauen auf Humanität und unbedingtes Gewaltverbot) und der kapitalistischen Realität auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise (inhumane Ausbeutung des Proletariats, Börsenmanipulationen) wird Brechts Johanna schließlich zugrunde gehen.²²

In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* gibt es im Unterschied zu Langs *Metropolis* keinen illusionären Zauber, keine Dramaturgie des Mitleidens und -zitterns. Brecht entmythisiert und entdramatisiert die mythopoetische Liebesgeschichte, die in *Metropolis* erzählt wird. Die Entwicklung der Figuren Johanna und Mauler ist der Marias und Freders diametral entgegengesetzt. Langs Protagonistin *ist* die ewige Maria, sie muss nichts begreifen und sich nicht entwickeln, sondern dem Mann, Freder, zeigen, was wahre (Nächsten-)Liebe bedeutet und worin der Sinn seines Lebens besteht. Brechts Mauler dagegen ist zwar auch einer, der die Sinn- und Lieblosigkeit beklagt, der – nicht unbewusst wie Freder, sondern explizit – unter der Kälte und Gewalttätigkeit der Verhältnisse im Schlachthaus leidet:

MAULER: Erwinnere, Cridle, dich, wie wir vor Tagen –

Wir gingen durch den Schlachthof, Abend war's –

An unsrer neuen Packmaschine standen.

Erwinnere, Cridle, dich an jenen Ochsen

Der blond und groß und stumpf zum Himmel

blickend

Den Streich empfing: mir war's, als gält er mir.

Ach, Cridle, ach, unser Geschäft ist blutig. (JS, 7)

Wir können – auch darin liegt die Radikalität und Aktualität des Stückes – ihm diese (selektive) Empathie, dieses Leiden an der Grausamkeit gegenüber Tieren sogar glauben. Und doch hat Mauler keinen Konflikt, weil er als „guter Kapitalist“ gelernt hat, seine Mitmenschen von dieser Empathie zu exkludieren: »Mit Ochsen

hab ich Mitleid, der Mensch ist schlecht« (JS, 32). So schließt er – und das ist das Perfide an seiner Legitimationsstrategie – von sich selbst auf andere. Mauler entwickelt sich, anders als Freder, durch die Begegnung mit Johanna nicht, obwohl sie die Ausnahme von seiner Regel ist und sein Herz berührt: »Weil mir dein Gesicht gefällt, weil's so unwissend/ist, obgleich/Du zwanzig Jahre lebstest« (JS, 31). In keiner Phase der Auseinandersetzung mit der Himmelsstreiterin ist er versucht, die Welt der Schlachthäuser und Börsen tatsächlich hinter sich zu lassen und mit ihr an einer humaneren Welt zu arbeiten. Mauler und Johanna könnten, wie Burkhardt Lindner es so schön formuliert hat, »zusammen als Liebespaar aus den Zumutungen des Kapitalismus aussteigen«,²³ aber sie tun es nicht. Die Tradition des Melodrams wird adaptiert, um sie im Sinne einer ideologiekritischen Verfremdung zu pervertieren.

Johanna, die, analog zu Freder in *Metropolis*, an der vertikalen Achse entlang dreimal in die Niederungen der Arbeiterschaft hinabsteigt, muss ausgerechnet durch Mauler erkennen, wie es sich mit der Verschränkung von Religion und Kapitalismus tatsächlich verhält. Sie kann sich, anders als Langs Maria, nicht in der reinen Sphäre des Metaphysischen behaupten. Sie muss sich entwickeln und dabei ganz irdisch werden, vor allem ganz irdisch zugrunde gehen an Kälte und Hunger. Ausgerechnet Mauler, der potenzielle Geliebte und Heilsbringer, öffnet ihr die Augen über die Verflechtung von Religion (als Institution) und Kapital. Er macht ihr klar, dass, wenn man den »Bauplan von Grund aus nach/ganz anderer/Unerhörter neuer Einschätzung des Menschen« änderte, Gott »Abgeschafft würd, weil ganz ohne Amt« (JS, 84). Mit dieser an Zynismus kaum zu übertreffenden Analyse endet der melodramatische Strang. Mauler lässt sich nicht vom kalten Kapitalisten zum Gefühlsmenschen oder gar Heilsbringer konvertieren. Der Konflikt dieses, so Brechts Idee, »faustischen Menschen der heutigen Entwicklungsstufe«²⁴ ist ein rein rhetorischer, keiner, der die Seele tatsächlich spaltet. Als ein Meister der Inszenierung erweist Mauler sich auch in der Schlusszene, wenn er Johanna als *falsche* Heilige kanonisiert, während die vom Chor überschriene Sterbende tatsächlich vom Glauben abgefallen ist und die Streiter Gottes als Repräsentanten einer anachronistischen bürgerlichen Ideologie, die im Namen der Humanität Gewaltverzicht predigen, noch mit ihren letzten Atemzügen verflucht: »Darum, wer unten sagt, daß es einen Gott gibt/Und ist keiner sichtbar/Und kann sein unsichtbar und hülfe ihnen doch/Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster/schlagen/Bis er verreckt ist« (JS, 145). Der melodramatische Zug des Stückes entgleist also durch die Statik und den Zynismus der Mauler-Figur einerseits und die Erkenntnischockwellen, denen Johanna ausgesetzt ist, andererseits.

Schlachthausmetaphorik und mythologisches Erzählen

Maulers Untauglichkeit für einen melodramatischen *love plot* wird schon in seinem sprechenden Namen manifest, über den er in direkter Linie mit der Schlachthausmetaphorik verbunden ist. Mauler ist nicht nur die treibende Kraft bei den Börsenspekulationen und der kompensatorischen Kanonisierung Johannas als Heilige, er ist auch der gefräßige Schlund, in dem Humankapital einfach verschwindet. Über die im Dienste der Kapitalismuskritik stehende Schlachthausmetaphorik bei Brecht ist schon viel gesagt worden. Eine neue Perspektive ergibt sich, wenn man die Maschinenwelt, die Fritz Lang und Thea Harbou in *Metropolis* entwerfen, als mythologisch gewobene Vorstufe dieser Metaphorik Brechts betrachtet. Als der junge Freder dem Ruf Marias folgt und in die Unterwelt hinabsteigt, wird er erschlagen von der Brutalität eines Arbeiterdaseins, das nichts Humanes mehr hat, sondern in seiner entsetzlichen Monotonie – die mit der absoluten Uniformität der Arbeiter korrespondiert – und mörderischen Taktung den Menschen nur noch als störanfälligen Teil der Maschine kennt. Der seiner Individualität und Bürgerrechte beraubte Arbeiter ist ein Sklave, der Frondienste an einer Maschine leistet, die nichts produziert, sondern nur den einen Zweck hat: den Fortbestand der olympischen Oberwelt zu sichern. Während der Arbeiter an der Maschine entmenschlicht wird, erfährt im Gegenzug die Maschine eine Anthropomorphisierung. Zentrales Organ des Maschinenkörpers ist die sogenannte Herzmaschine, die in einer schockbedingten Vision Freders²⁵ zu einem Moloch mutiert – ein Moloch, dem, wie auch aus Georg Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt* (1910) bekannt, in regelmäßigen Intervallen Menschenopfer in das gierige Maul geworfen werden (M, 13.48–15.42). Durch diese alptraumhafte Überformung der Maschinenwelt installieren Lang/Harbou eine metafiktionale Ebene: die Zivilisations- und Kapitalismuskritik wird in ein mythopoetisches Netzwerk eingebunden, das aus biblischen Motiven wie aus antiken Schöpfungsmythen geknüpft ist und im weiteren Verlauf des Films konsequent weitergesponnen wird. Dafür seien hier nur drei Beispiele genannt: 1. In den Katakomben erzählt Maria der Arbeiterschaft vom Turmbau zu Babel (Genesis 11, 1–9), der bekanntlich mit der Zerstörung des blasphemischen Großprojektes endet – hier wird der drohende Untergang der Stadt Metropolis antizipiert, dem Maria aber die christliche Vision eines versöhnenden Mittlers (Freder) entgegensetzt. 2. Das Werk der Versöhnung wird sabotiert durch den Einsatz eines weiblichen Roboters mit dem Antlitz Marias. Die Schöpfung dieser künstlichen Frau ist ob ihres blasphemischen Charakters deutlich an den Prometheus-Stoff angelehnt und beinhaltet auch Züge des Pygmalion-Mythos, geht es dem Erfinder Rotwang doch darum, die ideale Geliebte zu (re)kreieren.²⁶

3. In einer Parallelmontage mit der Szene, in der die Maschinenfrau im *Club der Söhne* auf ihre Überzeugungskraft hin getestet wird, verliert ein Prediger aus der Johannes-Offenbarung die Geschichte von der großen Hure Babylon, wodurch wiederum das sündige Treiben der falschen Maria und ihrer Gefolgschaft kommentiert wird (M, 1.26.54–1.30.36).²⁷

Die kapitalismuskritische Vorstellung der Arbeiterschaft als ›Futter für die Maschinen‹, die in der ersten Hälfte des Films entfaltet wird, findet sich auch in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Die Radikalität des Stückes liegt nun darin, dass der ungeheuerliche Vorgang, der sich bei Lang/Harbou auf der metaphorischen Ebene abspielt, von Brecht wörtlich genommen wird. Freders Moloch-Vision ist seinem Schockzustand geschuldet. Bei Brecht wird tatsächlich ein Arbeiter zu Futter, als er in einen Sudkessel stürzt und zu Büchsenfleisch verarbeitet wird: »Schade um den Mann, der jetzt als Blattspeck in die weite Welt hinausgehen muß« (JS, 33). Anders als bei Lang stört das den Produktionsablauf keinen Moment lang, wird doch der frei gewordene Arbeitsplatz umgehend von einem anderen Bedürftigen eingenommen. In Form von Büchsenfleisch wird der Arbeiter Luckerniddle etwas später seiner hungernden Witwe vorgesetzt, die sich durch ein paar Teller Suppe beschwichtigen lässt, von weiteren Klagen wegen des Arbeitsunfalls ihres Mannes abzusehen (vgl. JS, 39f.). Fritz Lang wie Bertolt Brecht zeigen, dass der Kapitalismus die anonyme Masse der Arbeiterschaft ›schlachtet: Mauler, der Herr der Chicagoer Schlachthöfe, figuriert das großkapitalistische ›Maul‹, das gegebenenfalls auch Menschenfleisch verschlingt oder verschlingen lässt – damit nimmt Brecht die in *Metropolis* gestaltete Metapher vom gefräßigen Moloch wörtlich und unterzieht die mythische Erzählung einer ideologiekritischen Pervertierung. Spricht man den Namen Mauler (*to maul* = ›zerfleischen‹, ›misshandeln‹) englisch aus, wird sogar die lautliche Nähe zu Moloch, der biblischen Bezeichnung für die phönizisch-kanaanäischen Opfertieren, deutlich.

Wenn wir bei Lang/Harbou also eine ambivalent aufzufassende Mythisierung der Maschinenwelt vorfinden, die einerseits als Ausdruck der Kapitalismuskritik gelesen werden kann, andererseits aber eine Entpolitisierung der Geschichte bedeutet, weil die krasse soziale Ungerechtigkeit und Entmenschlichung der Arbeiterschaft durch das mythologische Geflecht des Films von ihrer historischen Genese abgekoppelt werden, so nimmt Brecht gerade eine Entmythisierung des Bildkomplexes vor. In der Welt der Schlachthöfe mit ihren Tötungs- und Produktionsmaschinen wird der Arbeiter, wenn auch noch nicht seriell, tatsächlich zu Dosenfutter, ja seinen Lieben zum Fraß vorgesetzt – das ist nicht nur eine Profanisierung, sondern eine grauenhafte Pervertierung des christlichen Eucharistiegedankens.²⁸ Brecht stellt die ›Botschaft‹ Langs aber nicht einfach

auf den Kopf. Was der Dramatiker möglicherweise von dem Filmemacher – definitiv aber durch das Medium Film – »gelernt« hat, ist, dass die Ursprünge der sozialen Ungerechtigkeit und der strukturellen Gewalt sich nicht nur mit Marx *erklären* lassen, sondern dass sie *gezeigt* werden müssen. Der Film, insbesondere in seinen Anfängen, also in der Ära des Stummfilms, ist das Zeigemedium par excellence. Und er ist ein Medium, wie Brecht sehr wohl weiß, das die (proletarische) Masse erreicht: »Schiek sie ins Kino!« (JS, 26), lautet so auch die zynische Empfehlung Cridles an einen Fleischfabrikanten, der seine Arbeiter entlassen muss. In dieser Empfehlung schwingt aber auch Brechts Erkenntnis mit, dass das Kino ein Instrument der Massenmanipulation sein kann – sei es, weil die Leinwandmärchen bzw. die cineastisch vermittelten Trivialmythen (das Herz als Vermittler zwischen Großkapital und Arbeiterschaft) die aufgebrauchte Masse beschwichtigen oder aber propagandistisch instrumentalisieren können (Kracauers Rede vom »Ornament der Masse«²⁹ in Langs Filmen). Der Dramatiker führt uns auf der Bühne vor Augen, wie die industrielle Produktion von »schönen« Bildern – die Inszenierung Johannes unter der Regie Maulers (»Gebt ihr die Fahne!« [JS, 148]) als Heilige der Schlachthöfe – funktioniert, wie ikonische Bilder über die soziale Realität gelegt und im Sinne des großkapitalistischen Systemerhalts kommentiert werden.

Fritz Lang war zweifellos ein Großmeister der Kultur des Sichtbaren und des Zeigens, weil er die »natürliche« Affinität zwischen dem Medium Film und dem mythischen Erzählen begriffen und über das Ende der Stummfilmzeit hinaus – von den *Nibelungen* bis zu den Hollywood-Produktionen *Der Tiger von Eschnapur* und *Das indische Grabmal* – konsequent im Auge behalten hat. Das mythologische Geflecht, das den handlungslogisch dürftigen Film *Metropolis* zu einem sinnhaften Ganzen zusammenhält, ist aber mitnichten ein beliebiges Potpourri aus Zitaten, es bildet vielmehr die Substanz dessen, was man mit Thomas Elsaesser als Langs Meta-Kino bezeichnen kann: »ein potentiell autonomer, reflexiver und wachsamer Diskurs des Sichtbaren im Zeitalter der mechanischen Mimesis und der technischen Apparaturen für Auge, Ohr und Gehirn.«³⁰ *Metropolis* ist nicht nur ein triviales Science-Fiction-Spektakel über die Auswüchse des modernen Kapitalismus und über die Sehnsucht nach einer alle Grenzen überwindenden (Nächsten-)Liebe. Es ist vor allem ein Film, der die Veränderung der menschlichen Wahrnehmung durch die medientechnische Revolution thematisiert. Walter Benjamin hat in seinem vielbeachteten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) auf die Auswirkungen dieser Revolution hingewiesen, darauf, dass durch die neuen Medien neue Aspekte der Wirklichkeit nicht nur enthüllt, sondern geschaffen werden.³¹ Und er hat in *Kleine Geschichte der Philosophie* (1931) über die grund-

legend veränderte menschliche Apperzeption und den Wahrnehmungs-Schock, dem der Mensch im medientechnisierten Raum ausgesetzt ist, nachgedacht. Genau solche Erfahrungen thematisiert auf der Handlungsebene wie auf der ästhetischen Ebene auch der Film *Metropolis*. So kreisen die Schlüsselszenen der perspektivgebenden Hauptfigur allesamt um schockhafte Wahrnehmungen und Erkenntnisse: Freder in der Maschinenstadt, in der das Tempo, der Lärm und die Hitze jede Orientierung unmöglich machen, so dass der junge Mann schließlich mit seiner Schreckensvision vom menschenfressenden Moloch zusammenbricht (M, 13.48–15.42); Freder, der die falsche Maria in den Armen seines Vaters sieht und mit voller Wucht in ein ödipales Drama geschleudert wird, das ihn blendet und die Besinnung verlieren lässt (M, 1.24.40–1.25.18); Freder, der im Schockfieber von den sieben Todsünden deliriert, während die Maschinenfrau im Club der Söhne der ›Büchse der Pandora‹ entsteigt (M, 1.27.48–1.30.36) und einen Taumel der Gewalt, der schließlich in die Arbeiterwelt herüberschwappt, auslöst. An dieser Stelle verlässt der Film die Ebene des individualpsychologischen Dramas und greift auf die Ebene der kollektiven Wahrnehmung über – einer Wahrnehmung, die durch falsche Bilder und Botschaften von unsichtbarer Hand manipuliert wird. Und genau hier erscheint, mittels einer virtuosen Überblendung, auch das metafiktionale Schlüsselmotiv des Films: das körperlose Auge – die Metapher für das Kino schlechthin –, das die lasziv tanzende Maschinenfrau/Hure Babylon zu umschweben scheint (M, 1.28.47–1.28.59), während die falsche Frau selbst ihre Gefolgschaft verschwörerisch anblinzelt, sie zu willenslosen Komplizen in einer Welt macht, in der die Unterscheidung zwischen Realität und Illusion, Echtheit und Falschheit, Wahrheit und Propaganda nicht mehr zu treffen ist. Das ist die *andere* Geschichte, die Fritz Lang zeigt – eine Geschichte, die von der kitschigen Sozial- und Liebesutopie vollkommen abgelöst ist.

Das falsche Opfer oder Der große Schwindel

Fritz Lang und Bertolt Brecht zeigen, wenngleich mit ganz unterschiedlichem Ausgang, wie der mehrmalige Gang in die Tiefe die Wahrnehmung der sozialen Realität verändert und welche Identitätskonflikte daraus für Freder und Johanna resultieren. Vor allem aber zeigen Lang und Brecht, wie der blinde Taumel der Gewalt, der angesichts der sozialen Ungerechtigkeit droht, durch ein Opferritual mimetisch substituiert, gereinigt und in eine sinn- und gemeinschaftsstiftende Dynamik eingebunden wird. Dass dieses Zeigen – Enthüllen der rituellen Inszenierung und ihres geheimen Hintersinns – in Brechts Stück

eine ideologiekritische Stoßrichtung hat und die »versöhnende Reintegration Johannas in die ›Polis‹ nur noch als Parodie« zu lesen ist,³² steht außer Frage. Zu diskutieren ist aber, ob der rituelle Opferkult, der bei Lang als Voraussetzung für die Versöhnung zwischen Kapital und Arbeiterschaft vorgeführt wird, tatsächlich so ungebrochen naiv ist, wie es auf der Handlungsebene von *Metropolis* den Anschein hat.

Die Dynamik von Sinnkrise, Gewaltspirale und Versöhnung, die in *Metropolis* zu beobachten ist, lässt sich mithilfe von René Girards Überlegungen zur kathartischen Funktion des Opfers aufschlüsseln. Am Anfang jeder Gesellschaft steht nach Girard die Gewalt, und diese Gewalt bedarf einer mythisch-religiösen Rationalisierung, um die gesellschaftliche Ordnung nicht durch einen Ausbruch nackter, unstrukturierter Gewalt zu zerstören:

Wir haben [...] gute Gründe zur Annahme, es könnte sich bei der Gewalt gegen das versöhnende Opfer um eine radikale *Gründungsgewalt* handeln, und zwar in dem Sinne, daß sie den Teufelskreis der Gewalt beendet und gleichzeitig einen neuen einleitet, nämlich den Kreis des Opferritus, der sehr wohl der Ritus der ganzen Kultur sein könnte.³³

Der Konstituierung der gesellschaftlichen Ordnung geht nach Girard also eine Urszene, eine Art kollektiver Lynchmord, voraus, welcher von den Mitgliedern der sich formierenden Gemeinschaft als kathartische Gewaltabfuhr und als einheitsstiftendes Ritual erlebt wird. Doch ist dieser Effekt kein anhaltender, sondern bedarf der regelmäßigen Wiederholung, und zwar immer dann, wenn Differenzierungen verloren zu gehen drohen (z.B. im Hinblick auf ethnische Herkunft, Klasse und Geschlecht) und Entstrukturierungsprozesse im Gang sind. Auf dem Höhepunkt einer Krise der Nicht-Unterscheidung, wie sie unter anderem durch Naturkatastrophen oder Revolutionen ausgelöst werden kann, und gleichsam als Abschluss eines alle miteinbeziehenden mimetischen Tauschels erfolgt die Darbringung des Opfers, welches dann im Zuge dieses Rituals selbst Gegenstand der Sakralisierung wird,³⁴ wie wir auch bei Lang und Brecht vorgeführt bekommen.

Girard nennt als einen wichtigen Unterschied zwischen den heidnischen und polytheistischen Religionen einerseits und der christlichen Religion andererseits, dass das Sündenbock-Phänomen im Christentum nicht mehr vom Standpunkt des Mobs aus interpretiert, sondern die Perspektive des Sündenbocks, also des unschuldigen Opfers eingenommen wird.³⁵ Bei Brecht wird genau diese christliche Interpretation adaptiert und gleichzeitig dekonstruiert, weil Johanna sich im Moment ihrer Kanonisierung zum sakralen Opfer durch Mauler und seine

Gefolgschaft vom Glauben lossagt und für revolutionäre Gewalt plädiert – ohne allerdings gehört zu werden (vgl. JS, 140–149).

Da Brechts Stück bereits auf der Grundlage von Girards Modell diskutiert worden ist,³⁶ beschränke ich mich hier weitgehend auf *Metropolis* als einen potenziellen Prätext für *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Lang/ Harbou entwerfen eine Stadt der Zukunft, in der die breite Masse ein düsteres, sinnloses Leben führt, bis die Predigerin Maria ein Licht der Hoffnung entzündet. Als diese Perspektive durch die falsche Maria zerschlagen wird, flammt die der unzufriedenen Masse innewohnende Gewaltbereitschaft wieder auf und entlädt sich schließlich in einer Welle der Destruktion, die sich auch gegen die eigenen Lebensgrundlagen richtet. Nach der Zerstörung der Maschinen ist die ganze Stadt dem Untergang geweiht. Nur dem beherzten Eingreifen von Freder und der echten Maria ist es zu verdanken, dass die Kinder, die in der gefluteten Arbeiterwohnstadt allein zurückgeblieben sind, vor dem Ertrinken gerettet werden. Der Mob aber tobt weiter, der Teufelskreis der Gewalt wird erst in dem Moment unterbrochen, als die (vermeintliche) Verursacherin *allen* Übels – die falsche Maria, die ja mitnichten verantwortlich für das soziale Elend ist – auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird und ihr wahres Sein offenbart, nämlich das einer seelenlosen Maschine. Gleichzeitig taucht die wahre, als Heilige attribuierte Maria im Blickfeld der blindwütigen Masse wieder auf. Genau dieser irritierende Moment, in dem die Verdopplung und die Fälschung *für alle sichtbar werden*, bleibt aber handlungslogisch vollkommen ohne Konsequenzen. Weder fragt die getäuschte Masse nach Herkunft und Bestimmung der falschen Maria, noch stört der Umstand, dass ein Maschinenbausatz (zumindest im Sinne Girards) nicht opferfähig ist,³⁷ also auch keine kathartische Funktion haben kann, die für die Versöhnung notwendige Transformation der unreinen, sinnlosen Gewalt in eine sakral anmutende (Neu-)Gründungsgewalt.

Auf die Lynch- und Enthüllungsszene, die ja für die Masse einen Wahrnehmungs- und Erkenntnischock bedeuten muss – was ist die Realität und wer macht sie? –, folgt nach einem harten Schnitt die kitschige Versöhnungsszene zwischen Kapital und Arbeiterschaft vor dem Portal einer Kathedrale. Zu Recht ist dieses falsche *happy end* heftig kritisiert worden, und auch Fritz Lang hat sich später von der trivialen Schlusswendung distanziert. Hier sei nun dafür plädiert, die Schlusszene des Films nicht wörtlich zu nehmen, sondern die zentrale ›Botschaft‹ des Films auf der metafikionalen Ebene zu suchen.

Fritz Lang zeigt uns das Kino als eine moderne Mythenmaschine. Die medientechnologische Reanimation des Mythischen ist aber nicht nur als eine kollektive Regression auf eine vormoderne Stufe zu begreifen, sondern sie geht einher mit einer neuen Dimension der visuellen Kultur, bei der – und darin

liegt die Modernität dieser neuen Kultur des Sichtbaren, wie *Metropolis* in paradigmatischer Weise vorführt – zumindest im Subtext immer mitschwingt, dass man nicht glauben kann, was man sieht oder über das Sichtbare verlautbart wird. Durch die neuen filmtechnologischen Möglichkeiten (Selektion und Kombination der Bilder, diverse Montageverfahren, tricktechnisch bearbeitete Kulissen, Licht etc.) wird dem Publikum *sichtbar* vorgeführt, wie die Realität – das medial erzeugte Bild der Realität – durch ein anderes Bild ersetzt oder überlagert wird, so dass sich schließlich ein neues Bild der Realität ergibt. Die Filmzuschauerin/der Filmzuschauer sieht, wie die ›falsche‹ Maria gemacht und die ›rechte‹ Maria (welche aber auch nur eine Kopie der jungfräulichen Mutter Christi ist) durch die Maschine ersetzt wird. Das hat das Kinopublikum der Arbeitermasse im Film voraus. Was aber diese Masse sehr wohl sieht, ist, wie der Prozess am Ende wieder umgekehrt und die ›falsche Maria‹ im buchstäblichen Sinne wieder zur *dea ex machina* wird (M, 2.11.30–2.15.02).

Auf der Höhe des rituellen Gewaltaumels offenbart sich auch auf der intradiegetischen Ebene die Wahrheit: das ›fatale Weib‹ ist nur ein Haufen Blech und damit gänzlich ungeeignet für ein rituelles Opfer – was noch dadurch verstärkt wird, dass die Maschine lacht, das Ritual des Lynchmords verlacht und damit seiner sakralen Bedeutung beraubt. Genau in diesen sichtbaren Metamorphosen liegt die selbstreflexive Dimension des Films: die projizierte Wirklichkeit ist Illusion, das zeigt Fritz Lang uns immer wieder (vorher vor allem über die Wahrnehmungskrisen Freders) und am Ende mit der Rückverwandlung der falschen Maria überdeutlich. Damit ist aber auch das versöhnende Ritual *fake* und das *happy end* falsch. An diesem Punkt lassen sich Fritz Lang mit seiner verstörenden Doppelgängerkonstellation Maria/Maschinenfrau und Bertolt Brecht mit seiner Entlarvung der industriellen (von Mauler initiierten) Heiligenmaschinerie zusammenführen. Auch Johanna erfährt eine gewaltsame Verdopplung, tritt sie doch im Schlussbild als Heiligenikone wider Willen *und* als von Gott Abgefallene, die die Notwendigkeit des revolutionären Kampfes erkannt hat, auf, wie in den kontrapunktischen Redeanteilen der Titelfigur und des Maklers Slift deutlich wird:

SLIFT: Das ist unsere Johanna. Sie kommt wie gerufen. Wir wollen sie groß herausbringen [...] Sie soll unsere heilige Johanna der Schlachthöfe sein. Wir wollen sie als eine Heilige aufziehen und ihr keine Achtung versagen. (JS, 140)

[...]

JOHANNA: [...] Wieder läuft

Die Welt die alte Bahn unverändert.

Als es möglich war, sie zu verändern

Bin ich nicht gekommen; als es nötig war

Daß ich kleiner Mensch half, bin ich
Ausgeblieben. (JS, 141)

Lässt man die metafiktionale Ebene außen vor, speist sich das kathartische Opferritual in *Metropolis* aus einem handlungslogisch dürftigen Potpourri heidnisch-magischer und christlicher Elemente. Brecht bringt, auf der Grundlage seiner marxistischen Prägung und im Angesicht der beginnenden Weltwirtschaftskrise, insofern Ordnung in die Angelegenheit, als das Ritual der Opferung und Heiligsprechung bei ihm klar als beschwichtigende Manipulation der Massen durch das Großkapital entlarvt wird. Aus dieser Differenz resultiert ein weiterer gravierender Unterschied: Während man die Doppelbödigkeit des Lang'schen Kinos ignorieren und sich dem Illusionscharakter der manifesten Geschichte, also der glücklich endenden Liebesgeschichte und der Versöhnung der Klassen, hingeben kann, kommt das Publikum bei Brecht in puncto trivialmythischer Bedürfnisbefriedigung nicht auf seine Kosten, sondern wird am Ende Zeuge, wie die Un/Heilige Johanna im Moment ihres durch soziale Verelendung bedingten Todes Gegenstand einer »gefaketen« Apotheose und Massenmanipulation wird.

Unabhängig davon, ob Brecht *Metropolis* im Vorfeld seiner Bearbeitung des Johanna-Stoffes tatsächlich rezipiert und sich davon beeinflussen lassen hat, weiß der Dramatiker von der durch das Medium Film ausgelösten Revolution – einer Revolution, die die gesamte Welt der Wahrnehmung und der Erkenntnis und damit natürlich auch das Selbstverständnis der Künste betrifft. Brecht weiß zudem, dass sich die Wurzeln und Mechanismen des »großkapitalistischen Schlachtens« einer rein rationalen Erklärung entziehen. Sie müssen vielmehr durch »Nachahmung und durchspielende Wiederholung« auch vorgeführt werden.³⁸ Dieses Wissen baut nach Wolfgang Braungart auf Brechts Adaption der christlich-aristotelischen Tragödie auf.³⁹ Mindestens ebenso wichtig ist jedoch der Einfluss des Massenmediums Film auf Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, hat doch in der Entstehungszeit des Stückes gerade das Kino als große, global wirkende Illusionsmaschine kollektive Wahrnehmungs- und Erkenntnismodi entscheidend geprägt und, wie in *Metropolis* vor allem auf der metafiktionalen Ebene verhandelt wird, zu einer latenten oder manifesten Verunsicherung darüber geführt, was Realität und was Schwindel ist.

Anmerkungen

1 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*, in: ders., *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst I* [1967], Frankfurt 1973, 156.

- 2 Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann haben sich bereits in den 1910er Jahren – mit mäßigem Erfolg – als Filmautoren versucht, um nur einige zu nennen. Siehe hierzu Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, 96f.
- 3 Zu Brechts frühem Filminteresse und seinen frühen Drehbüchern siehe Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, München 1975, 13–36.
- 4 Vgl. Paech, *Literatur und Film*, 164f.; ausführlich Gersch, *Film bei Brecht*, 48–66.
- 5 Brecht, *Der Dreigroschenprozess*, 156.
- 6 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Frankfurt/Main 1984, 287.
- 7 Die Grenze zwischen künstlerisch wertvollen und populären, vor allem auf kommerziellen Erfolg abzielenden Filmen ist natürlich fließend, wie gerade die frühen Filme von Fritz Lang zeigen. Zur Debatte über die künstlerische Wertigkeit des Films siehe die von Anton Kaes herausgegebene Anthologie *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909–1929*, München 1984.
- 8 Lothar van Laak, *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht - Uwe Johnson - Lars von Trier*, München 2009, 248.
- 9 Den Begriff verwende ich in Anlehnung an Elisabeth Paefgens medienkomparatistische Aufsatzsammlung *Wahlverwandte. Filmische und literarische Erzählungen im Dialog*, Berlin 2009.
- 10 Vgl. zur Modernität von Brechts Tragödie Wolfgang Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes. Bertolt Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«*, in: Silvio Vietta, Stephan Porombka (Hg.), *Ästhetik - Religion - Säkularisierung*, Bd. II: *Die klassische Moderne*, München 2009, 197–216; Burkhardt Lindner, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, in: Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, Stuttgart–Weimar 2001, Bd. 1, 266–288.
- 11 Vgl. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/Main 1994. Mit meinen Überlegungen zu der perfiden Opferlogik bei Brecht knüpfte ich an Burkhardt Lindner an, der Johannas Tod und Kanonisierung als Heilige in seinem brillanten Handbuch-Artikel *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* auf der Folie von Girards Theorie liest (in: Knopf [Hg.], *Brecht-Handbuch*, 283–285), jedoch keine Verbindung zu Fritz Langers Film herstellt.
- 12 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, Bd. I.2, 471–508.
- 13 Zu dieser Problematik des melodramatischen Strangs vgl. Linder, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 269f.
- 14 Zur Topographie bei Brecht siehe ebd., 280f.
- 15 Vgl. zu diesen (möglichen) Einflüssen Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 209f.
- 16 Einen äußerst kurzweiligen Überblick über Rezeptionsgeschichte und zentrale Deutungsansätze gibt Thomas Elsaesser, *Metropolis - der Filmklassiker von Fritz Lang*, Hamburg–Wien 2001, Kap. 4, 61–83.
- 17 Zur Kritik an der von Kracauer geübten Rezeptionsweise vgl. Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin 1999, 99f.
- 18 Vgl. ebd., 100.
- 19 *Metropolis* (D 1927), Regie: Fritz Lang, Buch: Thea von Harbou. Die mit der Sigle M versehenen Timecodeangaben beziehen sich auf die 2010 von der Murnau-Stiftung digital restaurierte Edition.

- 20 Genauer hierzu Lindner, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 269.
- 21 Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 37. Aufl., Frankfurt/Main 2015. Die mit der Sigle JS versehenen Seitenangaben folgen dieser Ausgabe.
- 22 Diesen Zwiespalt analysiert Martin Rector, *Die Gewaltfrage als Intellektuellenproblem. Anmerkungen zu Brechts »Heiliger Johanna der Schlachthöfe«*, in: Sonja Hilzinger (Hg.), *Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte. Jeanne D'Arc und ihre modernen Gefährtinnen bei Bertolt Brecht, Anna Seghers, Sarah Kane und Stieg Larsson*, Berlin 2013, 37–52.
- 23 Lindner, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 281.
- 24 Vgl. Brecht, *Versuche*, Heft 5, 8; zit. nach: Jan Knopf, *Brecht-Handbuch Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart 1981, 112.
- 25 Er wird Zeuge, wie mehrere Arbeiter bei einem Unfall, der durch Überhitzung der »Herzmaschine« ausgelöst wird, zu Tode kommen.
- 26 Die künstliche Frau wird von dem genialen, aber deutlich als *mad scientist* gezeichneten Erfinder Rotwang angefertigt, der einen Ersatz für seine erst an den Rivalen Jon Fredersen und dann an den Tod verlorene Geliebte Hel schaffen will. Jon Fredersen wiederum geht davon aus, dass er die Kontrolle über die Maschinenfrau hat. Dass die falsche Maria/künstliche Hel von Rotwang als ein Instrument der Rache und der Überwindung des gottähnlichen Herrschers über Metropolis kreiert wurde, weiß er nicht.
- 27 Die Installation dieses mythischen Geflechts hat nicht nur einen großen »Schauwert«, sondern sie geht einher mit einer signifikanten Bedeutungsverschiebung. Während in der ersten Hälfte des Films die Bedrohung im Zentrum der Kritik steht, die vom Kapitalismus und seinen inhumanen Technologien ausgeht, verlagert sich der Akzent im zweiten Teil deutlich hin zu einer Bedrohung durch eine dämonische Weiblichkeit: die Maschinenfrau, die als eine moderne Büchse der Pandora unermessliches Leid und Elend über die Menschen bringt. Die gendertheoretischen Implikationen dieser Verschiebung fasst Andreas Huyssen so zusammen: »The threat of technology has successfully been replaced by the threat of woman«, was im Sinne einer »einfachen« Lösung insofern gut ist, als man die »böse Frau« – die Maschinenhexe – einfach verbrennen kann, während sich der technologische Fortschritt bekanntlich nicht umkehren lässt (Andreas Huyssen, *The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's »Metropolis«*, in: *New German Critique*, 24/25 [1981], 221–237, hier 232).
- 28 Braungart (*Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 208) spricht von einer »höhnischen« Parodie des Abendmahls.
- 29 Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 287.
- 30 Elsaesser, *Das Weimarer Kino*, 101.
- 31 »Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. [...] Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik« (Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 496f.).
- 32 Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 109.
- 33 Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, 140.

- 34 Siehe hierzu auch René Girards Aufsatz *Mythos und Gegenmythos. Zu Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, in: David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1985, 130–148.
- 35 Vgl. Wolfgang Palaver, *Gespräch mit René Girard*, in: *Sinn und Form*, 59 (2007), 454–461, hier 454.
- 36 Verwiesen sei wieder auf Braungart (*Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 208 ff.) und vor allem auf Lindner (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 283 ff.).
- 37 Nach Girard (*Das Heilige und die Gewalt*, 209) sind vor allem Personen opferfähig, die zwar Teil der Gesellschaft sind, aber lediglich eine marginale Position innehaben, also z.B. Sklaven, Kinder und Frauen.
- 38 Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 211.
- 39 Vgl. ebd., 199.

Klaus R. Scherpe
»Berührungsfurcht«
Soziale Imaginationen der Unterclassigen
in der Kanon-Literatur der Moderne

Es war eine ungeheuerere, unbewegliche Masse. Jetzt war es da. Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir. [...] schwoh an und wuchs mir vor das Gesicht wie eine warme bläuliche Beule und wuchs mir vor den Mund.
(R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*)

I.

Von der »Abneigung der Berührung« mit den anderen Körpern und Leben, einem Unbekannten und Fremden, ist am Anfang von Elias Canettis Studien über *Masse und Macht* die Rede, vom Bedürfnis zur Distanzierung.¹ Die Aussicht, dass im Erlebnis der »geschlossenen Masse« diese »Berührungsfurcht« überwunden werden kann,² ist nicht die Perspektive literarischer Singularität. Die gutbürgerliche Literatur verwahrt sich mit allem, was ihr eigen ist – Sprache, Aisthesis, Kreativität, Imagination, Wissen und Bildung – gegen den Übergriff des Anderen und Fremden in Gestalt des sozial Niederen und Subalternen im eigenen Erfahrungsbereich, durchsetzt mit Empathie und Aggression. Aus der Sicht der noblen Literatur fällt der Blick auf die schäbigen Volkssänger, von denen sich Gustav Aschenbach, Thomas Manns Identifikationsfigur im *Tod in Venedig*, auf der Hotelempore des Lido bedrängt fühlt, auf die elenden »Schalen von Menschen« in den Straßen und Krankenanstalten von Paris in Rilkes *Malte Laurids Brigge*,³ auf die im Gerede sprachlosen Scheusale von Haushälterin und Hausbesorger in Canettis *Blendung*, auf die im »Jargon« agierende chassidische Schauspieler-Bagage, die Kafka so vehement gegen den Prager Kulturzionismus verteidigt. Die kulturelle Hybris gegenüber den Subalternen und Deklassierten folgt der Spur eines elitären Gestus, auch im politischen Handeln: Verachtung, Abscheu, Angst und Erschrecken angesichts der »Deplorables«,⁴ des bedauernswerten Elends der sozial Deklassierten und minder Kultivierten.

Durch Bildung erworbene »Distinktion« im Unterschied zur »Prätention« der Benachteiligten der unteren sozialen Schichten,⁵ auf diese Formel bringt Pierre

Bourdieu's Soziologie den Habitus der Intellektuellen, Künstler und Gelehrten, ihr Selbstverständnis von »Unterschied und Anderssein« beim Umgang mit der ihnen fremden sozialen Welt.⁶ Und er erfasst die Besonderheit des ästhetischen *détachement*: den Modus der Distanzierung von all dem, was die elementaren Zwänge des Daseins ausmacht: eine derbe Physis, fern von den Regularien von Moralität, Geschmack und Bildung, die Stigmatisierung des ungeschlechtlichen Banalen und aufdringlich Vulgären, fern von den »Wonnen der Gewöhnlichkeit«, die ein Tonio Kröger in Thomas Manns Novelle ersehnt. Hinzu kommt das affektgeladene Ressentiment, das Nietzsche als das »Giftau«ge, als die »Rache der Unterlegenen« ausgemacht hat.⁷

Im poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts und in der Mitleidspoesie der Naturalisten wird das soziale Elend, politisch gesehen die »rote Gefahr«, mit Empathie ausgeglichen. In Fontanes Altersroman *Der Stechlin* hilft der von der Wahlversammlung heimkehrende Schlossherr dem angetrunkenen Teerkocher in die Kutsche: »Un nu macht, daß ihr ins Bett kommt, und träumt von »Tüffel-land«.«⁸ In den sozialen Dramen von Gerhart Hauptmann (*Vor Sonnenaufgang*) sowie von Arno Holz und Johannes Schlaf (*Die Familie Selicke*) ist es der fremde Gast oder der Miete zahlende »Zimmerherr«, der in paternalistischer Manier mit seinen Humanitätsidealen in das Elendsmilieu hineinwirkt: »Wir wissen, wie miserabel es ist, aber wir haben dann auch, was mit ihm versöhnt.«⁹

Im Post-Naturalismus der Jahrhundertwende verwandeln sich die sozialkritischen Prosastudien zu sozialen Genreszenen und Tableaus. Aufgeboten wird im Wiener Feuilleton von Felix Dörmann und Peter Altenberg, wie auch im Aufriss Berliner Straßenszenen von Arno Holz oder Julius Hart, eine Fülle von »distinkten und distinktiven Zeichen«,¹⁰ mit denen die soziale Wirklichkeit ästhetisch aufbereitet wird. *Vom Kampfplatz* betitelt Max Dauthendey, der seinerzeit erfolgreichste Vertreter des exotistischen Erzählens fernöstlicher Fremde, seine Schilderung einer Versammlung, auf der Wilhelm Liebknecht spricht. Nicht der agitatorischen Rede, sondern der physiognomischen Wahrnehmung der zuhörenden Arbeiter gilt die Aufmerksamkeit:

Auf dem Fensterbrett steht einer, die Beine gespreizt, Hände in den Taschen [...]. Unten ein anderer, den Mund geöffnet, zwei Vorderzähne fehlen. Die Augen weißblau, stier, Glanz der Gasflammen grell in der Iris. Das Haar etwas verkommen, zerwühlt. Neben ihm hockt einer mit glattgeschorenem Schädel, vorstoßender Stirn, tragen Querfalten [...]. Andere stumpf, blind, betäubt von der Wucht ihrer Sorgen: [...] Zigarrenqualm schleicht vorsichtig geduckt, über die bleichen, schweißmatten Gesichter, deren Haut so blutleer, gelb und grau in Gruben und Furchen. In den Rauch mischt sich ein übler Dunst wie ein Stöhnen und Ächzen aus den Poren all dieses gequälten Fleisches.¹¹

Die partiell ins Auge fallenden körperlichen, gestischen und psychischen Eindrücke erzeugen eine Atmosphäre von Verelendung und Depression: eine in sich kohärente soziale Imagination *ex negativo*, ein Unbehagen angesichts des Einförmigen und Primitiven. Die im Abjekten versammelten Ansichten summieren sich keineswegs zu einer rein kontemplativen Zustandsbeschreibung, vielmehr lassen die hier wirksamen rhetorischen Effekte auf ein affektives Verhältnis des Schreibers zum Beschriebenen schließen: letztendlich eine soziale Stigmatisierung des fremden Milieus, die Dauthendey, der hauptsächlich als poetisierender Ethnologe unterwegs war, eloquent in Szene setzt.

Das entsprechende Bildrepertoire an einsinnigen Klischees begegnet, ästhetisch nuanciert, in der literarischen Zeitgenossenschaft um 1900 bei Autoren unterschiedlichster Weltanschauung und Schreibweise. Und seitdem, was im Folgenden aufzuzeigen ist, in fast jedem uns vertrauten Text moderner, als bürgerlich verbürgter deutscher Literatur, der sich dem sozial *Anderen* außerhalb des eigenen Lebens- und Erfahrungsbereichs zuwendet, mehr oder weniger emphatisch oder verdrossen. Bei diesem kleinen Streifzug durch einige Kanon-Texte der Moderne kann es nicht um ihre sozialpsychologische und sozialhistorische Erklärbarkeit gehen. Vielmehr interessieren, als kleiner Nachtrag zur Lektüre der uns wohl bekannten Werke, gewisse Wege und Abwege der sozialen Imagination: der moralisch und ästhetisch oft verquere Umgang mit einem Fremden, das nicht nur in anderen Ländern und Kulturen zu suchen, sondern daheim, hier und jetzt, zu entdecken ist. In der Ferne so nah, voller »Berührungsfurcht«, wenn nicht panischem Erschrecken vor dem *Anderen*. »They are so different«, wie ein australischer Ethnologe beim ersten Kontakt mit den Eingeborenen Neuguineas zu Protokoll gibt.¹²

II.

In den frühen Romanen und Novellen von Heinrich und Thomas Mann, den alsbald zerstrittenen Brüdern aus dem Lübecker Bürgertum, ist die Begegnung mit der sozialen Welt der Unterclassigen eher zufällig und nebensächlich, temporär und lokal. Obwohl, was wenig bekannt ist, Heinrich Mann allen Ehrgeiz daran setzte, einen Proletarierroman zu schreiben, *Die Armen*, mitten im Ersten Weltkrieg erschienen, 1917, mit einer Umschlagszeichnung von Käthe Kollwitz. In diesem thematisch simplen und erzählerisch wenig gelungenen Fortsetzungsroman des *Untertan* ist dessen Protagonist, der Papierfabrikant Diederich Hefling, zum Konzernherrn aufgestiegen. Aus der farblosen Masse seiner Arbeiter wird die Gestalt ihres Fürsprechers Hans Balrich hervorgehoben, der bei dem

Schulmeister Klinkorum Latein lernt und das Wissen erwirbt, um, wenn auch vergeblich, das Eigentumsrecht des Kapitalisten zu bestreiten.

Oberflächlich und doch vielsagend wird die Topographie des sich anbahnenden Klassenkonflikts entworfen. Unterhalb der »Villa Höhe« des Fabrikanten (unverkennbar eine Anspielung auf die Villa Hügel der Krupp'schen »Schlotbarone«), liegt der »bescheidene Ruhesitz« des Gelehrten, weiter unten sieht man, »ihn mit Gerüchen bedrängend«, die »Arbeiterkasernen der Proletarier«, »in Ruß verschüttend Garten wie Haus und um es her eine Zone breitend des Gestampfes, Geschreis, Totschlags und der bildungsfeindlichen Rohheit«. ¹³ Die auf den gelehrigen Arbeiter projizierte Rolle des Intellektuellen – »Der einsame Denker bestimmt, schreibend und handelnd, das Schicksal der Menschheit«, heißt es in Heinrich Manns *Zola-Essay* ¹⁴ – kollidiert mit der naserüpfenden und abschätzigen Stigmatisierung der »Armen«, der plumpen und groben Charakterphysiognomie, die der Autor für seinen Helden vorsieht: »Schopf, zusammengewachsene schwarze Brauen, die er oft faltet, breiter Mund, breite Stirn, breite Schultern, breite Hände«. ¹⁵ Die klischeehafte Milieuschilderung unterläuft die Wunschvorstellung der »arbeitenden Menschheit«, mit der Heinrich Mann die Romanhandlung konzeptionell überschreibt. Am Ende steht die anarchische Gewalt und der Schrecken des Arbeiteraufstands, zusammengeslossen mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs: das Massenschicksal, in das der proletarische Selbsthelfer resignierend zurückfällt. Deutlich wird, dass Heinrich Manns menschheitlicher Idealismus nicht ohne die Normierungen und Diskriminierungen und eine gewisse Verachtung des geschilderten sozialen Milieus auskommt. Die Romanhandlung verläuft sich in den Widersprüchen des zuvor propagierten »Geist und Tat«-Aktivismus.

III.

Es ist nicht bekannt, ob Thomas Mann diese Fehlkonstruktion eines erzieherisch und zivilisatorisch gedachten Proletarierromans zur Kenntnis genommen und kommentiert hat. Sein künstlerischer Wertekonservatismus hätte hier reichlich Anschauungsmaterial für den Schimpf auf den Schriftstellerbruder als »Zivilisationsliteraten« finden können. Soziale Imaginationen der zeitgenössischen bürgerlichen Literatur, jenseits des milieurealistischen Naturalismus, gelten vorzugsweise den auffälligen Elendsgestalten, den oft skurrilen kleinbürgerlichen Existenzen. Literarisch ergiebiger und ereignisreicher war allemal der Auftritt gesellschaftlicher Außenseiter, ihre Unzugehörigkeit und Ungehörigkeit, ihr glühendes Ressentiment gegen die Herrschaften. Schon lange kannte man die

erzählerisch attraktiven »Sozialbanditen« und das übel beleumdete, aber poetisch interessante »fahrende Volk«. In Thomas Manns *Tod in Venedig* haben solche »Bettelvirtuosen« noch einmal ihren Auftritt,¹⁶ beiläufig eher, als kontradiktorische Schreckgestalten zum bildungsbürgerlichen Repräsentanten mit seinen Ängsten.

Auf der Empore des Grandhotels am Lido beobachtet Gustav Aschenbach das aufdringliche Gebaren der neapolitanischen Straßensänger: »Aschenbach saß an der Balustrade und kühlte zuweilen die Lippen mit dem Gemisch aus Granatapfelsaft und Soda, das vor ihm rubinrot im Glase funkelte. Seine Nerven nahmen die dudelnden Klänge, die vulgären und schmachtenden Melodien begierig auf.«¹⁷ Mit einem »schmerzenden Lächeln«, entsetzt und fasziniert zugleich, fühlt der Grandseigneur sich widerwillig hingezogen zum Liederlichen und Anstößigen des den Ton angehenden Gitarrespielers, dessen abstoßende Erscheinung Thomas Mann eloquent beschreibt:

[...] schäbigen Filz im Nacken, so daß ein Wulst seiner roten Haare unter der Krempe hervorquoll, [...] halb Zuhälter, halb Komödiant, brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend. Sein Lied, lediglich albern dem Wortlaut nach, gewann in seinem Munde, durch sein Minenspiel, seine Körperbewegungen, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen, etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges. Dem weichen Kragen des Sporthemdes, das er zu übrigens städtischer Kleidung trug, entwuchs sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel. Sein bleiches, stumpfnäsiges Gesicht [...] schien durchpflügt von Grimassen und Laster [...].¹⁸

Diese Phantasie des Subalternen und Amoralischen wird, unter Aufbietung des üblichen semantischen Potenzials der sozialen Stigmatisierung, der Wahrnehmung Aschenbachs unterstellt. Das Niedere und Widerwärtige affiziert das vornehme Gebaren und dient als Indikator für Aschenbachs zerstörerische Leidenschaft, die in der erzählerischen Ausgestaltung dieser Szene sichtbar wird. Die Herrschaften auf der Terrasse beobachten mit »Neugier und einigem Abscheu«, wie der Musikant unterwürfig und zähnebleckend sein Trinkgeld einsammelt: »man warf mit spitzen Fingern in seinen Filz und hütete sich, ihn zu berühren. Die Aufhebung der physischen Distanz zwischen dem Komödianten und den Anständigen erzeugt, und war das Vergnügen noch so groß, stets eine gewisse Verlegenheit.«¹⁹ Der sinnlichen Verführung, die Aschenbach in Venedig erlebt und erleidet, entspricht die Überreizung seines Sensoriums für Distanz und Distinktion. Die »Verlegenheit« einer Berührung kann eben noch vermieden werden. Doch in Aschenbachs Erregung versagt die Sublimierung des Schmutzigen und Verworfenen. Und es liegt durchaus in der daraus abgeleiteten Logik der in Szene gesetzten sozialen Imagination, dass die Volkssänger

als Sendboten der in der Stadt ausgebrochenen Cholera-Epidemie figurieren. Der Lachrefrain des anzüglichen Volkslieds geht über ins Hohngelächter über die Herrschaften auf der Empore, denen der Musikant im Abgang die Zunge unverschämt herausstreckt, während Aschenbach, in sich versunken, mit dem Rest seines Granatapfelsafts zurückbleibt. Die Furcht vor der Berührung mit dem lumpigen Gesindel der Volkssänger verweist bedeutungsträchtig auf die Angst vor der Seuche.

Die Aufbereitung der Szene ist, auch ohne eine weitere Begründung für die darin angelegte »Verlegenheit« oder den simplen Rückschluss auf soziale Vorurteile des Autors, aufschlussreich genug. Die in Thomas Manns Novelle ausagierte soziale Imagination taugt ganz selbstverständlich und pragmatisch zum erzählerischen Movens der eigentlichen Geschichte von Gustav Aschenbachs erotischer Leidenschaft und *Krankheit zum Tode*. Die Furcht vor der Berührung als entscheidendes Moment der sozialen Distinktion zeugt von der Betroffenheit der Standesperson, von Aschenbachs »dionysischer« Verführbarkeit. Mit dem sozial und kulturell Fremden als Leitmotiv wird der Spannungsbogen der Novelle erstellt. Eine literarisierte Sozialgeschichte, an der sich Heinrich Manns Roman provisorisch versucht, wird man von Thomas Mann gewiss nicht erwarten. Gleichwohl hat auch bei ihm die Konfrontation mit dem sozial Fremden, dem Niederen und Widerwärtigen, ein identifikatorisches Moment: in der abgründigen Gefährdung der vorgegebenen »Anständigkeit« der bürgerlichen Existenz.

IV.

Auf der Spur einer sozialen Indikation der Literatur rückt der moderne Text der Großstadt, das Lesen im »steinernen Buch« der Stadt, wie schon Victor Hugo vorgeschlagen hatte,²⁰ ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die oft beschworene *Dynamik der Großstadt* (Masse, Technik, Mobilität, Arbeit, Konsum) steht für die Dichte und Nähe der modernen Lebenserfahrung. In Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist der aus dem Norden nach Paris verschlagene junge Adlige auf den Straßen und Plätzen, im Louvre und in der Salpêtrière, seinen sinnlichen Eindrücken und Ängsten ausgesetzt: »Ich fürchte mich«, »Ich lerne sehen« (A, 8, 9). Er fühlt sich bedrängt von den großstädtischen Elendsgestalten, fixiert auf die Anschauung des Asozialen: »das ist mir klar, daß das die Fortgeworfenen sind, nicht nur Bettler [...]. Es sind Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespien hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her« (A, 31).

Mit ihrem sozial befremdlichen und gewalttätigen Mechanismus überwältigt die Großstadt den Ankömmling. Zum Überleben fordert sie beides, Trennung und Hingabe: Trennung von Herkunft und psychosozialer Substanz, Hingabe an eine Grauen erregende, zugreifende und inspirierende Wirklichkeit: »Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre«, heißt es von den vorübereilenden »Existenzen« auf dem Boulevard Saint-Michel (A, 30). Das für ihn »Wirkliche« findet Malte im größtmöglichen Abstand zu seinem bisherigen Leben: in den Niederungen des Abjekten, Kranken und Aussätzigen, in der abstoßenden und doch Aufmerksamkeit erregenden Lebenswelt der »Fortgeworfenen« (A, 42): »Es wundert mich manchmal, wie bereit ich alles Erwartete aufgabe für das Wirkliche, selbst wenn es arg ist« (A, 34).

Beim Flanieren in den Straßen und Gassen von Paris spürt Malte die unerträgliche Nähe zu diesem *Anderen* der sozialen Körper, und er spürt zugleich eine merkwürdige Anziehungskraft. Wie E. A. Poes *Man of the Crowd* folgt er kreuz und quer durchs Stadtgebiet einem geheimnisvollen Alten, bei Rilke die Elendsgestalt eines Krüppels und Bettlers, die unheilvolle Ahnung eines Doppelgängers. Malte erfährt, wie die Maler des Pariser Impressionismus, die Herausforderung eines *anderen Sehens*, verbunden mit einem bestimmten Wahrnehmungsmuster des Adversativen und Abjekten. In einem abgebrochenen Haus gerät er in den Dunstkreis der armen Leute, die hier gelebt haben:

[...] von den Bruchbahnen der zerstörten Zwischenmauern stand die Luft dieser Leben heraus, die zähe, träge, stockige Luft, die kein Wind noch zerstreut hatte. Da standen die Mittagse und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrelange Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht und die Kleider schwermacht, und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe vom Urin und das Brennen von Ruß und grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alterndem Schmalze. (A, 36)

Sprachlich forciert ist die Beschreibung dieses Elendsmilieu, in dem die soziale Imagination sich festsetzt, Ausdruck eines »sozialen Distinktionsekels«,²¹ den Malte mit allen fünf Sinnen erlebt. Seine »Berührungsfurcht« rührt an die erinnerte Vorgeschichte seiner adligen Herkunft und das verdrängte familiäre Triebgeschehen. Im Gedränge auf den Boulevards vergewissert er sich seiner standesgemäßen Reinlichkeit, die sich inmitten der alltäglichen Verunreinigungen behaupten muss: hat er doch »eine Hand aus guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal täglich gewaschen wird« (A, 30). Im Faschingsgedränge verliert er die Orientierung und sieht entsetzt in die gesichtslosen Gesichter der Menge »voll von dem Licht, das aus den Schaubuden kam, und das Lachen quoll aus ihren Munden wie Eiter aus offenen Stellen« (A, 37). Und stets fühlt

er sich scheeläugig beobachtet: »Was in aller Welt wollte diese Alte von mir [...] mit ihren Triefaugen, die aussahen, als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt« (A, 31).

Winfried Menninghaus' kulturhistorische Studie zur Theorie und Geschichte des Ekels verweist, im Anschluss an Bourdieus Soziologie der »feinen Unterschiede«, auf das »Skandalöse, Unassimilierbare, schlechthin Heterogene« dieser »starken Empfindung«. Seit Baudelaires anti-illusionistischer und anti-ästhetischer »Ekelsensation« sei jedoch eine »Rückeroberung des Verworfenen« zum wesentlichen Bestandteil moderner Literatur geworden.²² Baudelaires Gedicht *Une charogne* gehört selbstverständlich zu Maltes Lektüre. In den hier vorgetragenen Überlegungen interessiert darüber hinaus, wie suggestiv und distanzierend zugleich das »widerwärtig Seiende«²³ des Ekels als Medium der sozialen Imagination in Szenen gesetzt wird.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Rilkes exkursartige Textpassage über den Besuch des nervenkranken Malte in der psychiatrischen Anstalt der Salpêtrière (vgl. A, 41–46). Malte findet sich wieder im Wartesaal, gemeinsam mit allerlei Volks: »Es war sozusagen die erste öffentliche Bestätigung, daß ich zu den Fortgeworfenen gehörte« (A, 41 f.). Auf den ersten Blick könnte man meinen, eine im Rilke-Text kaum zu erwartende Sozialreportage zu lesen. Orts- und Zeitangaben, situative Milieuschilderungen und die üblichen Vorgänge im ärztlichen Vorzimmer werden akkurat mitgeteilt:

Ja, sie waren alle da. Als ich mich an die Dämmerung des Raumes gewöhnt hatte, merkte ich, daß unter denen, welche Schulter an Schulter in endloser Reihe dasaßen, auch andere [...] sein konnten, kleine Leute, Handwerker, Bedienerinnen und Lastkutscher. Unten an der Schmalseite des Ganges auf besonderen Stühlen hatten sich zwei dicke Frauen ausgebreitet, die sich unterhielten, vermutlich Conciergen. (A, 41 f.)

Allein ins Auge springt dann allerdings die vom Autor minutiös aufgezeichnete Reihe der ekelerregenden Erscheinungen, die auf den Malte-Patienten einwirken, das Grauen einer elenden Wirklichkeit, die er sich nicht vom Leibe halten kann:

Ein dicker Mann mit rotem, angeschwollenem Hals saß vornübergebeugt da, stierte auf den Fußboden und spie von Zeit zu Zeit klatschend auf den Fleck, der ihm dazu passend schien. [...] Nicht weit hatte man ein Mädchen hingesetzt mit rundem glatten Gesicht und herausgedrängten Augen, die ohne Ausdruck waren; sein Mund stand offen, so daß man das weiße, schleimige Zahnfleisch sah mit den alten, verkümmerten Zähnen. (A, 42)

Der Eindruck des Widerlichen und Abscheulichen wird verstärkt durch die Vergegenständlichung und Partialisierung der körperlichen Wahrnehmung, eine Defiguration des Persönlichen:

Und viele Verbände gab es, Verbände, die den ganzen Kopf Schichte um Schichte umzogen, bis nur noch ein einziges Auge da war, das niemandem mehr gehörte, Verbände, die man geöffnet hatte und in denen nun, wie in einem schmutzigen Bett, eine Hand lag, die keine mehr war; und ein eingebundenes Bein, das aus der Reihe herausstand, groß wie ein ganzer Mensch. (A, 42f.)

Es ist der Anblick der ekelregenden Körperdeformationen, der Malte fieberhaft erregt, als wären es seine eigenen, die ihn an seine Kindheitsträume erinnern und ihn in einen traumatischen Zustand versetzen: »Jetzt war es da. Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht [...], obwohl es doch gar nicht zu mir gehörte. [...] Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war« (A, 46). Mit diesen körperlichen Wahnvorstellungen verlässt Malte die Salpêtrière und überlässt sich im Straßengewirr dem Schwindel der Großstadt: »Elektrische Bahnen rasten manchmal überhell und mit hartem, klopfendem Geläut heran und vorbei. Aber auf ihren Tafeln standen Namen, die ich nicht kannte. Ich wußte nicht, in welcher Stadt ich war und ob ich hier irgendwo eine Wohnung hatte und was ich tun mußte, um nicht mehr gehen zu müssen« (A, 46f.).

Das Aufgebot an disjunktiven Zeichen, die das Ekelgefühl zugleich kennzeichnen und entgrenzen (psychoanalytisch aufschlussreich, was hier nicht weiterverfolgt werden soll) ist ausgerichtet auf Maltes schwindelerregende, innerlich spürbare und äußerlich affizierte Großstadtphobie: auf das, was man seine *distinktive Identifikation* nennen könnte. Mit seinen Tagebuchaufzeichnungen setzt sich Rilkes Protagonist körperlich und mental der ihm fremden, der *anderen*, nunmehr als wahrhaft erlebten Wirklichkeit aus, exzessiv im Erleben und Schreiben: eine Bewährungsprobe des sprachlichen und ästhetischen Ausdrucksvermögens in der emphatisch begrüßten »Zeit der anderen Auslegung« (A, 40). Seine »Berührungsfurcht« angesichts der »Fortgeworfenen« erscheint transferiert in die Aussicht einer neuen Produktivität des Schreibens: »Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, ehe ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird« (ebd.). Maltes Tagebuchtext der Stadt ist exzessiv im Strom seiner detaillierten und vielfach variierten Beschreibungen des Abscheuerregenden sozialen Elends: schwindelerregend bis zur Hingabe des schrei-

benden Ich an die zwanghafte Objektivierung des Geschrieben-Werdens. Mit der forcierten sozialen Imagination der »Fortgeworfenen« in einer Art *écriture automatique* verschafft sich der Autor ein *anderes* Potenzial der dichterischen Verbesonderung des Eigenen im Fremden.

V.

Kunst und der Umgang mit Kunst sind glänzend geeignet zur Legitimierung sozialer Unterschiede, wie Bourdieu in seiner Soziologie der durch ›Bildung‹ hervorgebrachten »feinen Unterschiede« feststellt. In kaum einem anderen Werk der modernen deutschen Literatur wird der hier diagnostizierte »gesellschaftliche Bruch«²⁴ so radikal und existenziell vorgeführt wie in Elias Canettis *Die Blendung*. Canettis Roman exekutiert sprachlich, in schrecklicher Ergiebigkeit, den absoluten Kommunikationsbruch zwischen dem professionellen Büchernarren und seiner gräulich beschränkten Haushälterin, mit tödlicher Konsequenz. Prof. Kien ist der Prototyp des Bildungsmenschen, der seiner banalen Mitwelt, die er verachtet, hilflos ausgeliefert ist. Mit seinen Allüren und Idiosynkrasien des gelehrten Sonderlings geht der weltberühmte Sinologe auf Distanz zur Außenwelt: zu seiner mediokren Kollegenschaft, zu Schmutz und Niederträchtigkeit des sozial minderwertigen »Gesindels«²⁵ und auch zur eigenen körperlichen Bedürftigkeit. Das, was als Sozialität in Canettis Roman in Erscheinung tritt, ist ganz und gar der Wahrnehmung Kiens unterstellt, fixiert auf die für ihn sichtbare und unangenehm fühlbare Welt der kleinen Leute, deren Geschmacklosigkeit und Derbheit. Darüber hinaus wirkt die Bedrohung und Selbsterniedrigung im erzwungenen Umgang mit dem Abschaum der Kleinkriminellen, Zuhälter, gewalttätigen Hausbesorger, Bettler und Krüppel.

Canetti forciert die Darstellung der Vermessenheit und Gefährdung dieses bildungsbürgerlichen Charakters: als Konterfei und Reizfigur für den Auftritt seiner Haushälterin und späteren Ehefrau Therese Krumbholz, eines Sozialcharakters, der alle Übel der dienstbaren Geister auf sich vereint und ihm zum Verhängnis wird. Äußerlich betrachtet fallen ihre »plumpen, schwieligen Finger« ins Auge, ihre »riesigen, breiten Füße in Pantöffelchen« (B, 29). Was über sie zu sagen ist und was sie selber zu sagen hat, haftet am sinnlichen Eindruck des Sichtbaren und Hörbaren, an ihren ungefügen Bewegungen und ihrer abstoßenden Kleidung, ihrem Schimpfen und Keifen. Ihr blauer Rock wird in allen Lebenslagen, denen Kien sich mit ihr aussetzt, zum Signum seines Widerwillens:

Therese nähert sich mit wiegenden Hüften. Sie gleitet nicht, sie watschelt. Das Gleiten kommt also nur vom gestärkten Rock. [...] Unter dem blauen gestärkten Rock, der bis zum Teppich reichte, sah man die Füße nicht. Ihr Kopf saß schief. Beide Ohren waren breit, flach und abstehend. Da das rechte die Schulter streifte und von ihr zum Teil verdeckt wurde, erschien das linke umso größer. Beim Gehen und Sprechen wackelte sie mit dem Kopf. Ihre Schultern machten dazu abwechselnd die Musik. (B, 59, 23)

Zu beobachten ist so etwas wie eine verzerrte, quasi gesichtslose Physiognomie, aus der absichtlich jegliche Anmut und Würde vertrieben ist. Die partikuläre Beschreibung eines solchen Sozialkörpers erzeugt in der fortlaufenden Erzählung immer wieder den Effekt des Widerwärtigen und Abscheulichen, gesteigert zum Ekelhaften, wenn Therese dem hilflosen Gelehrten auf dem Diwan, wo seine geliebten Bücher abgelegt sind, zu nahe kommt: »zwei feiste Backen, ein schwarzes Maul, [...] ein plumper Arm schlug auf Bücher los. Da lagen sie auf dem Teppich herum wie Tote. Ein Scheusal, halb nackt, halb Bluse, faltete den Unterrock scharf zusammen und deckte ihn darüber, ihr Leichentuch« (B, 63). Die libidinöse Umbesetzung von den geliebten Büchern auf den Kien überwältigenden Körper der Frau eskaliert und steigert seine Angst vor der Berührung zu Aggression und Gewalt. Zur Schau gestellt wird die traumatische Imagination eines Sexualaktes, in der die Wut des Geistesmenschen ausbricht und das ekelhaft animalische Unwesen der Haushälterin entblößt wird:

Der Rock gehörte zu ihr, wie die Schale zur Muschel. Versuch es wer, mit Gewalt die Schale einer geschlossenen Muschel zu öffnen. Einer Riesenuschel, so groß wie dieser Rock. Man muß sie zertreten, zu Schleim und Splittern [...], er [...] schleuderte die Muschel mit aller Kraft zu Boden [...]. Jetzt war ihre ganze Schale umsonst. Seine Schuhe zerdrückten sie. Bald lag sie splitternackt vor ihm da, ein Häuflein Elend, Schleim und Schwindel. (B, 54f)

Die psychotische Abgründigkeit dieses Geschehens ist offensichtlich. Und man muss wohl auch feststellen, dass die notorische Frauenfeindlichkeit und die soziale Indignation, die man dem Autor nachsagt, sich in exzessiven Szenen und Visionen wie diesen überlagern und verdichten. Von Fall zu Fall zeigt sich die unüberbrückbare Kluft zwischen dem hochgebildeten Sinologen und der subalternen Charakterlosigkeit seines »Dienstbot« (B, 77) und Ehegespons. Kiens Fehlschluss, nach nunmehr acht Jahren ihres Dienstverhältnisses seine Wirtschaftlerin zu ehelichen, resultiert aus dem aberwitzigen Vorhaben, Therese doch noch erzieherisch zu beglücken. Das sorgfältige Abstauben seiner Bücher missversteht er als ihre Art der Wertschätzung und gibt ihr, mit Rücksicht auf ihren sozialen Stand, als erstes Willibald Alexis' *Die Hosen des Herrn von Bre-*

dow zu lesen. Als sie das fleckige und schmierige Buch sorgsam einschlägt, es zum Lesen in der Küche auf ein Samtkissen bettet und nur mit Handschuhen umblättert, erliegt er dieser von Therese arglistig betriebenen Verführung. Im nunmehr gemeinsamen, mit Büchern überfüllten und verriegelten Haushalt vollzieht Therese ihre Unterwerfung des wehrlosen Philologen, die mit der Verunstaltung seiner bibliophilen Lebenswelt durch die neu angeschaffte »Möbelreinheit« (B, 68) beginnt und mit der Vertreibung aus der eigenen Wohnung und seiner elenden Verwahrlosung endet.

Canetti interessierte sich vor allem, wie man weiß, für die sprachliche Physiognomie seiner Figuren und Figurationen. In der Öffentlichkeit, in den Wiener Volkskneipen, belauscht, man könnte sagen bespitzelt, er das Gerede, das Sprachgebaren, das auf unterschiedliche Charaktere und ihr Sozialverhalten schließen lässt. Von Karl Kraus' Wiener Vorträgen, von dessen Rhetorik der »blitzartigen Vergegenwärtigung« der in der öffentlichen Sprache zu entlarvenden Personen und Sachverhalte ist er begeistert. Von Kraus' allgegenwärtiger Sprachphobie, seiner Jagd auf die verräterische Sprache der Lügen und Verleumdungen, die er ins Zitat bannt, lässt sich Canetti zu seiner Theorie der »akustischen Maske« inspirieren.²⁶ In Erfahrung zu bringen ist »diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entsteht«.²⁷

Er registriert die Tonhöhe, den Rhythmus und den Gestus eines Sprechens, nicht selten in denunziatorischer Absicht, wenn unsinnige und gemeine Verhaltensweisen aufzuspüren sind. Allein die vorherrschende sinnliche Eindruckskraft der Sprache, die situative sinnliche Wahrnehmung, lenkt und beschränkt die erfahrbare Wirklichkeit. »Esse percipi«, Sein ist Wahrgenommenwerden, was ich nicht wahrnehme, existiert nicht« (B, 75), heißt es im Roman. Canetti folgt Fritz Mauthners sensualistischer Auffassung der Sprache, in der das Zufällige der Sinneseindrücke und das Situative des Sprechens in den Vordergrund rücken.²⁸ Auch ohne Wittgensteins Sprachphilosophie genauer zu kennen, kommt Canetti zu dem Schluss, dass der jeweilige Sprachgebrauch über die vom Sprecher erfahrbare Wirklichkeit entscheidet.

In seinem Roman operiert Canetti zur Charakterisierung seiner Protagonisten mit diesem Konzept der Sprachmaske: der radikalen Einschränkung jeglicher Kommunikation durch das individuell begrenzte Sprachvermögen, das durch die soziale Herkunft bestimmt ist. Das linguistische Experiment, das er ansetzt, wenn er den in sich scheiternden Dialog zwischen dem professoralen Sprecher und seiner ihm angetrauten Haushälterin in Szene setzt, ist ein Schlagabtausch der gegensätzlichen sprachlichen Impulse, der eine Verständigung von vornherein unmöglich macht:

»Ich frage zum ersten- und zum letztenmal: Wer hat in meinem Schreibtisch herumgesehen?«
»Man könnte glauben!«
»Ich will es wissen!«
»Bitte, hab' ich vielleicht gestohlen?«
»Ich verlange Aufklärung!«
»Aufklärung kann jeder.«
»Was soll das heißen?«
»Das ist bei den Menschen so.«
»Bei wem?«
»Kommt Zeit kommt Rat.«
»Der Schreibtisch...«
»Das sag ich ja immer.«
»Was?«
»Wie man sich bettet so liegt man.«
»Das interessiert mich nicht.«
[...]
»Das heißt bei den Menschen so.«
»Ich führe keine Ehe!«
»Hab' ich vielleicht aus Liebe geheiratet?«
»Ich brauche Ruhe!«
»Ein anständiger Mensch geht um neun [...]«
»In Zukunft bleibt diese Tür geschlossen.«
»Der Mensch denkt, Gott lenkt.«
»Hinaus!«
»Hinaus kann jeder. Davon hat die Frau nichts.« (B, 125f.)

Kiens aufklärerische Bemühungen prallen ab an Thereses banalen und floskelhaften Redensarten. Ihr Sprechen ist maskiert durch ihren sprachlichen Primitivismus, ihre stereotypen, zusammenhangslosen Sprüche und eingeübten Redewendungen, abgerissene Sprachfetzen, die sie stoßweise hervorbringt. Wort- und Satzbedeutungen spielen keine Rolle und erzeugen den Leerlauf eines sich endlos fortsetzenden Redeschwails. Ihr Wortschatz, wenn man davon sprechen kann, ist reduziert auf ihre sich ständig wiederholenden Phrasen und Idiotismen. Nicht was geredet wird, ist von Belang, sondern die physische Präsenz des leeren Geredes beherrscht die Szene. Canetti häuft derartige Vorgänge und Zänkereien und lässt sie von Fall zu Fall eskalieren. Die Unfähigkeit zur Kommunikation geht über in körperliche Züchtigungen und Prügeleien. Sprachlosigkeit geht über in Gewalt, und deren Opfer ist stets der in seiner Sprachmaske der vernünftigen Rede erstarrende und wehrlose Büchermensch.

Canettis schablonenhafte Sprachmasken profilieren das erzählerische Poten-

zial des Romans, schränken es aber auch ein, wenngleich er darauf besteht, dass mit eben diesem Verfahren der Extremzustand einer brüchigen, unmenschlich gewordenen Lebenswirklichkeit erfasst werden kann. Rechtliche Belange, öffentliche Angelegenheiten, moralische und soziale Konfliktsituationen werden verhandelt. Deren erzählerische Qualifizierung verschwindet jedoch hinter dem sprachlichen Sensorium der Maske, wenn dies zum Alleinbestimmungsmerkmal wird. Gleichwohl lesen wir eine höchst lebendige, enervierende, grotesk anmutende Geschichte mit dem Anspruch, den elenden und brandgefährlichen Zustand der sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die derart »extreme Individuen« hervorbringen, mit allen verfügbaren sprachlichen Mitteln zu ergründen. Zu fragen ist, was sich, *under cover* sozusagen, hinter der sensuell aufgemachten sprachlichen Maske verbirgt: »Ich bin genau das, was du siehst, sagt die Maske und alles, was du fürchtest dahinter.«²⁹ Erzählerisch virulent wird auch das, was die akustische (und visuelle) Maske unterläuft: die traumatischen und psychosozialen Beweggründe im persönlichen und gesellschaftlichen Lebenszusammenhang. Zumindest einer dieser Beweggründe ist kurz zu benennen: das in Canettis Text permanent virulente Ressentiment, mit dem vor allem eines zur Sprache kommt: die soziale Imagination und Stigmatisierung des Niederen, der dienstbaren Klasse.

In seiner *Genealogie der Moral* erkundet Nietzsche das Verhalten der Ohnmächtigen, der nach der Macht Schielenden, beherrscht vom »Giftaupe des Ressentiments«.³⁰ Und Nietzsche bemerkt zudem, dass die »vornehme Wertungsweise«, »unter Umständen die von ihr verachtete Sphäre, die des gemeinen Mannes«, des niederen Volks, verkennt: dass der Affekt der »Verachtung, des Herabblickens, des überlegen-Blickens« sein Objekt fälschlicherweise nur als »Zerrbild und Scheusal« wahrnimmt.³¹ Im Anschluss an Nietzsche spricht Max Scheler in seiner Schrift *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* davon, »daß es sich im Ressentiment um das wiederholte Durch- und Nacharbeiten einer bestimmten emotionalen Antwortreaktion« handelt, um »eine gesteigerte Vertiefung und Einschränkung in das Zentrum der Persönlichkeit«.³² Zu beobachten sind die vielfach verinnerlichten Nachwirkungen einer gewaltsam und wehrlos erlittenen Erniedrigung, durch den eigenen Befehlsgehorsam zum Beispiel. In seinen Studien zu *Masse und Macht* handelt Canetti von der unheilbaren Wunde der »Befehlsangst: »Die Macht sendet Befehle aus wie eine Wolke von magischen Pfeilen«; es verwandelt sich das »Aussehen eines Menschen, das, woran ihn die anderen erkennen, die Haltung des Kopfes, der Ausdruck des Mundes, die Art seines Blickes [...], die Gestalt des Befehls, der als Stachel in ihm zurückgeblieben ist [...], wird für immer gespeichert«.³³

Man darf annehmen, dass Canettis langjährige sozialpsychologische Erkundun-

gen, wie auch seine, anlässlich von Karl Kraus' Vorträgen, ressentiment-kritischen Beobachtungen und Selbstbeobachtungen den Resonanzraum abgegeben haben für seinen Roman und die hierin so scharfsinnig und unerbittlich gezeichneten Charakterphysiognomien. Der Therese, der dienstbaren und rachsüchtigen Wirtschaftlerin, zugeordnete Gefühlshaushalt ist zentriert auf ihre reaktiven Reflexe (das stereotype »Ich bitt' Sie« und »Ich bin so frei«) und ihre in erlebter Rede und im stereotypen Kollektivplural eingebetteten Dienstboten-Ressentiments: »Die Frau muß selbst schau'n, sonst kommt sie zu nichts. [...] Das muß alles gestaubt werden. Ist das vielleicht eine Kleinigkeit? Sie müßte noch mehr Lohn kriegen als früher. Es gibt keine Gerechtigkeit.« (B, 78) Angsterfüllt hört sie auf die wenigen Worte, die Kien an sie richtet: »Manchmal sagte er einen Satz, seine Sätze waren selten. Sie fürchtete jeden wie ein Todesurteil. Hätte er mehr gesprochen, so wäre ihre Angst in tausend kleine Ängste zersplittert [...] Ihr Körper bedeckte sich mit Schweiß, auch das Gesicht, sie bemerkte es, wenn nur ihr Gesicht sie nicht verriet!« (B, 19, 16) Mit dieser kaum zu verbergenden und nachwirkenden Angst kündigt sich, sichtbar und körperlich abstoßend, der Umschlag von Unterwürfigkeit in Aggression an. Die von Therese ständig erlittenen »tausend kleine[n] Ängste« verwandeln sich in ihrem Gerede rasend schnell in unzählige Schmähungen und Verletzungen des ihr mehr und mehr ausgelieferten Herrn und Gebieters: Zorn- und Hassausbrüche, die sich am Ende zu wüsten Rachegeleüsten und Todesverwünschungen steigern.

Ähnlich konsequent, wenn auch in ganz anderem »Ergebniszusammenhang« skizziert Canetti die Auswüchse des Ressentiments des Bücher- und Bildungsmenschen: im Zerrbild seiner Verachtung alles niederen und subalternen Lebens, seines Abscheus vor Thereses Körperlichkeit und der ihrer Kumpanen, des gewalttätigen Hausbesorgers und des in seiner Botmäßigkeit korrupten und obszönen Gesindels, in dessen schmutzige Elendswelt es Kien verschlägt. Mit dem ihm eigenen Habitus des hervorragenden und dem gewöhnlichen Leben entwöhnten Geistesmenschen (»Die Seele eines gebildeten Menschen ist ein glänzend ausgestattetes Arsenal« [B, 291]) begibt sich Kien in Umstände, die eben diese Selbstversicherung in Frage stellen, ihn kränken und sein Ressentiment schüren. Es begegnet ihm ein Grobian, der ihn wüst beschimpft:

Ruhig drehte er dem gestikulierenden Analphabeten den Rücken. Mit diesem schmalen Messer schnitt er sein Geschwätz entzwei [...] Wenn man Bücher bei sich trug, waren Handgreiflichkeiten zu vermeiden. Er trug immer Bücher bei sich [...]. Kien reproduzierte sich noch einige Tatsachen aus seinem Leben, die sein zurückgezogenes, redescheues und jeder Eitelkeit bares Wesen ins rechte Licht rückten. Aber der Ärger über den frechen und kecken Menschen, der ihn erst nach einer Straße gefragt und dann beschimpft hatte, wurde von Schritt zu Schritt größer. (B, 15, 19)

Über mehrere Seiten verfolgt Canettis Erzählung die Erniedrigung, die Kien erleidet, die nachwirkt, und vor der ihm der Begleitschutz seiner Bücher und die reproduzierte Selbstvergewisserung nicht bewahren können. Der Ärger, der in der »Seele eines gebildeten Menschen« aufkommt, ist unbezwingbar. Das bei dieser und anderen ähnlichen Vorfällen sich innerlich festsetzende Ressentiment findet bei ihm, dem »einzigsten Charakter, der hier spazierenging« (B, 19), wie es heißt, einen bezeichnenden Ausweg. Professor Kien zückt sein Notizbuch der »gesammelten Dummheiten«, in das er alle Gemeinheiten der ihm begegnenden »Leute« einträgt, Schmutz und Schund dieser »Analphabeten« und »Barbaren«: »in späteren Jahren dachte er sie herauszugeben als ›Spaziergänge eines Sinologen« (ebd.).

In dieser Anfangspassage des Romans gelingt Kien etwas, was ihm im Umgang mit der illiteraten und barbarischen Therese nicht mehr gelingen wird: die von ihm als Mann der Wissenschaft zu erwartende Beschwichtigung des sich in ihm, in seiner grenzenlosen Verachtung und in seinem physischen Widerwillen, festsetzenden Ressentiment. Verführt durch ihren vermeintlich liebevollen Umgang mit seinen geliebten Büchern hatte der in jeder Hinsicht körper- und lustfeindliche Gelehrte geglaubt, in seiner Haushälterin die ideale Lebensgefährtin zu erkennen: Die Mesalliance des »vornehmen« mit dem »gemeinen« Charakter – ein unerhörter Tabubruch im Sinne der nietzscheanischen Sozialcharakteristik – führt unausweichlich in die Katastrophe. Immer wieder ist es die sinnliche Vergegenwärtigung der Sprache, auf die die ressentimentgeladene soziale Indignation hinausläuft: »Sie ist so ungebildet, daß er bei der bloßen Erinnerung an ihre Sprache Brechreiz spürte« (B, 23). Kiens »Berührungsfurcht«, um noch einmal Canettis Leitgedanken zu bemühen, erzeugt im Innern eine unheilbare Verwundung. Das »Aber, ich bitt' Sie, Herr Professor!« stach spitz wie ein Dorn durch ihre ölige Sprache« (B, 161). Das aufgestaute Ressentiment geht über in Aggression und Gewalt: die der Selbstbestrafung seiner versagenden »moralischen Natur« und die »in seiner Seele« nicht enden wollenden Projektionen ihres vermeintlichen, von ihm verschuldeten Todes: »Schläge sind Balsam für eine moralische Natur, die nahe daran ist, sich in ein Verbrechen zu verlieren. Solange es nicht allzuweh tat, schlug Kien sich selbst mit Theresens Hand und wartete auf den Namen, den er verdiente. Denn was war er, wenn man es exakt bedachte? Ein Leichenschänder« (B, 161). Am Ende, im Autodafé seiner Bibliothek und seiner selbst, ist er allein das Opfer. Bleibt hinzuzufügen, dass Canetti sich sehr viel später einmal, im Brief an seine Geliebte, die Malerin Marie-Louise von Modészky, als einen »Vulkan an Ressentiment« bezeichnet hat.³⁴

VI.

Jahrzehnte lang, in der Zeit des Wiener Austrofaschismus und im Londoner Exil, haben die Gedankengänge zu *Masse und Macht* und die eingangs genannte Triebkraft der »Berührungsfurcht« Canettis Schaffen begleitet. In Kriegs- und Krisenzeiten, so musste er wissen, war zu befürchten, dass die zivile »Berührungsfurcht« als Wesenszug der geistschaffenden Künstler und Intellektuellen – und nicht zuletzt ihr gewisser Bildungsdünkel gegenüber den Massen der sozial Benachteiligten und Depravierten der sog. »Unterklasse« – umschlagen konnte in Todesangst vor dem aufgebracht und organisierten Mob. In unzähligen Selbstzeugnissen der Verfolgten und Exilierten kommt dies zum Ausdruck. Und sogar Gottfried Benn, der dabei war, seine Ergebenheitsadresse an die neuen Machthaber zu verfassen, äußerte gegenüber Oskar Loerke, anlässlich der Uraufführung von Hanns Josts Nazi-Märtyrerschauspiel *Schlageter* zu Hitlers Geburtstag am 20. April 1933, sie »würden nicht nur ausgeschaltet, sondern körperlich vernichtet werden«.³⁵

In *Winterspelt*, einem Kriegsroman der Nachkriegszeit, hat Alfred Andersch, Canetti allenfalls vergleichbar in der beiden Autoren nachgesagten Attitüde des literarischen Grandseigneurs, diese Schreckensvision evoziert:³⁶ als soziale Imagination eines »privaten Bürgerkriegs«, in dem, beim Gang durch das Niemandsland, der grobschlächtige Nazisoldat den sensiblen Kunstfreund und Gelehrten hinterrücks erschießt. Auf dem historischen Hintergrund der Ardennenschlacht von 1944, der letzten gescheiterten Offensive der deutschen Wehrmacht im Westen, entwirft Andersch sein fiktives Planspiel, in dem ein deutscher Offizier sein Bataillon kampfflos an die Amerikaner zu übergeben gedenkt, das »Sandkastenspiel« (W, 22) einer denkbaren Widerstandshandlung: in der Möglichkeitsform des Konjunktivs gegen den Vollzug der Realgeschichte. Dieses narrative Modell basiert, nicht unähnlich der Konzeption akustischer Sprachmasken bei Canetti, auf den Sprachhandlungen der Akteure, deren sprachlich identifizierbarer *déformation professionell* von Herkunft, sozialem Umfeld, Tätigkeit und Jargon, ein linguistisches Experiment, so Andersch, wird in Szene gesetzt. Es entsteht ein Beziehungsgeflecht der allein auf sich gestellten Protagonisten, des Major Dincklage, der Käthe Lenk, Deutschlehrerin, des Kommunisten Hainstock, des amerikanischen Captain Kimbrough und des Dr. Bruno Schefold, der ein Klee-Bild aus dem Frankfurter Städel-Museum gerettet hat, dessen Farbgeometrie als narratives Strukturmuster des Romans zur Geltung kommt. Die individuellen Sprechweisen, welche die Interaktion in Gang setzen, sind reduziert auf Rollenspiele in den Grenzen des jeweiligen Sprachvermögens, was die Widerstandshandlung von vornherein konterkariert.

Ausgerechnet der am wenigsten dazu befähigte, ungelenke und unpraktische Kunstgelehrte wird für den gefährlichen Kurierdienst durch das Niemandsland zwischen den feindlichen Lagern auserkoren. Schefolds Mission ist von Andersch auffällig und durchaus gewollt Ernst Jüngers Idee des »Waldgängers« nachkonstruiert: dem allein sich selbst verantwortlichen Solitär des Widerständigen, frei von allen Einschränkungen und Bindungen eines zweckgebundenen Handelns.³⁷ Meilenweit entfernt vom elitären Jünger'schen Dunstkreis ist gleichwohl der Erlebniskern von Anderschs erzählerischem Imaginarium: der Konfrontation des Dr. Schefold mit dem ihn eskortierenden Scheusal des Hoteldieners und Nazi-Soldaten Reidel, dem ressentimentgeladenen Vertreter der »trinkgeldnehmenden Klasse« (W, 572), wie Andersch im Soziologen-Jargon hinzufügt. Von einem »Aufleuchten von Miniaturen aus dem Leben von Unterdrückten und Verfolgten« hat Andersch in anderem Zusammenhang gesprochen.³⁸ Die mit dem einsamen Gang der beiden Widersacher durch das Niemandsland konstruierte Laborsituation eines Gangs »über die Linien« durchkreuzt in weiten Passagen des Romans auch die in ihrer Begrenztheit vorgeführten Sprachhandlungen der anderen Akteure.

Nicht zu übersehen ist die stereotype soziale Indikation, die Andersch für den vornehmen Herrn und seinen »unheimlichen Gesellen« vorsieht. Schefold ist der »ins Künstlerische luxurierende Sohn eines Richters« (W, 184), ein Ästhet, Gourmand und Katzenliebhaber. In seinen Beziehungen zu anderen Menschen charakterisiert er sich selber als »radikalen *Stendhalien*« (W, 139). Reidel, der als Schwuler und Hoteldiener gedemütigte Untertan, der ins Militär flüchtet und dort für seine Schießwütigkeit bekannt ist, überzieht Schefold mit unflätigen Beleidigungen und körperlichen Attacken, die dessen Contenance herausfordern, sprachlich zumal: »Ich verbitte mir, daß Sie mich weiterhin duzen. Dann brach er in die Knie, weil Reidel ihn ins Gesäß getreten hatte« (W, 59). Als »graugrünes Reptil« (W, 151) nimmt er ihn wahr: »Er starrte Reidel an, finster. Das Scheusal, dachte er, das Scheusal« (W, 551 f.). Gleichwohl versucht er, mit Reidel ins Gespräch zu kommen, im Tonfall der wohlmeinenden und aufklärerischen Belehrung: »Sagen Sie, Herr Reidel, was ist eigentlich los mit Ihnen? [...] Ich interessiere mich dafür. Glauben Sie mir, es interessiert mich« (W, 552 f.). Reidel hört aus Schefolds gewundener und aufgesetzt wirkender Rede nur den herrschaftlichen Ton heraus: »Herr. Reidel. So hatte ihn seit Jahren kein Mensch mehr angeredet! [...] »Halten Sie die Schnauze!« sagte Reidel. »Das geht Sie einen Dreck an!« Am Vormittag Maul, am Nachmittag Schnauze« (W, 556). »Er ahnte nicht, daß Reidel, in dessen Sprache das Wort *Menschenkenntnis* nicht angelegt war, dennoch stets genau wußte, wann einer log oder die Wahrheit sprach« (W, 557).

Attitüde, Sprache, Gestus, Tonfall und Körperhaltung: Anderschs anthropologisches Repertoire bringt ein Maximum an sozialer Distinktion und: Diskriminierung hervor. Die Eskalation des Konflikts wird derart vorbereitet. Als Schefold seinen Peiniger zwingt, sich für sein rüdes Benehmen zu entschuldigen, mobilisiert er in Reidel die aufgestauten Ressentiments seiner Untertänigkeit:

»Sie werden sich jetzt sofort entschuldigen«, sagte er, »oder ich gehe keinen Schritt mehr mit Ihnen weiter!« Der *Gäste*-Ton. Der Ton, und auch was sie sagten. »Wo haben Sie Ihr Benehmen gelernt?« »Was fällt Ihnen ein?« »Entschuldigen Sie sich gefälligst!« So redeten sie. Er hatte es vergessen. Er hatte es nie vergessen. Jetzt war es wieder da, sieben Jahre später. Das, was nie wieder zu ertragen er sich unerbittlich vorgenommen hatte [...]. »Meinetwegen«, sagte Reidel. [...] Ich entschuldige mich. (W, 539)

Der Ausbruch des Ressentiments lässt die verquere Verständigung endgültig zusammenbrechen. Schefold wird, wie sich zeigt, seine »vornehme Wertungsweise« (Nietzsche), aus der Reidel die Herablassung und Verachtung dieses Herrn herausspürt, zum Verhängnis. Die frühere Wehrlosigkeit und Selbsterniedrigung als Hoteldiener lebt in ihm auf als Schefold eine Entschuldigung für sein unbotmäßiges Verhalten verlangt. Der Erlebniszusammenhang des Ressentiments motiviert offensichtlich Anderschs Imagination des sozialen Konflikts als »privaten Bürgerkrieg«. Der in seinem Verhalten »bis zur Fahrlässigkeit großzügige« Kunstgelehrte³⁹ ist der einzige Kriegstote in diesem »Kammerspiel der Katastrophe« (W, 567 f.), wie Wolfgang Koeppen in einem Kommentar zum *Winterspelt*-Roman schrieb.

[Schefold] suchte, fand eine Zehn-Dollar-Note, einen ziemlich abgegriffenen Geldschein, hielt ihn Reidel hin. »Da!« sagte er. »Für Ihre nicht so freundlichen Dienste.« Er beobachtete, wie die Hand kam, automatisch. [...] Reidel hielt den Zehn-Dollar-Schein in der Hand. [...] Er ließ das Stück Papier fallen. [...] Der Ödhang hinauf zu den Kiefern war ein flacher Hang. Schefold zählte seine Schritte nicht, es war ihm nicht darum zu tun, zu erfahren, wie weit es war, bis zu den letzten Kiefern. Reidel war es darum zu tun. Dreißig Meter. Vierzig bis fünfzig Schritte. [...] Die Leiche Schefolds wurde gegen vier Uhr nach Winterspelt gebracht. (W, 568)

Anderschs gegen die »Diktatur des Indikativs«⁴⁰ der Tatsachen des Krieges aufgebrachtes Planspiel im Konjunktiv der unerschlossenen Möglichkeiten des Handelns und Denkens kommt nicht zum Ziel. Die fiktive Widerstandshandlung und erst recht die als Sprachhandlung aufbereitete soziale Interaktion sind von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Ausgezeichnet wird gleichwohl, wenn auch als Opfer, der Solitär, der passionierte Bildungsbürger und Kunstfreund, der

auf seine Art handelt, sich im Grenzgebiet des Niemandslands allein der Gefahr aussetzt. Im Sinne des Jünger'schen Waldgängers wird Scheffold in der Sekunde seines Todes ein Momentum existentieller Freiheit zugeschrieben: »Und jetzt fürchte ich mich nicht mehr. Ich bin frei« (W, 568). Dem Widerpart des dienstbaren Nazi-Soldaten wird allenfalls ein Restposten an Empathie zugedacht: »Das Scheusal war vielleicht nur ein armes Schwein« (W, 566).

VII.

Mit den hier zusammengetragenen Beobachtungen zu sozialer Distinktion und Indignation in den Werken prominenter Literaten – den »malheureux qui pensent«, wie Paul Valérie gesagt hat –,⁴¹ soll nicht deren Wertschätzung, die Anerkennung ihres kunstvollen denkerischen Kosmos, bestritten werden. Dem beachtlichen Wissenshaushalt und der ästhetischen Eindruckskraft ihrer Werke ist gleichwohl, was in diesem kleinen Addendum zum literarischen Bildungsgut der Moderne geschehen sollte, die Beobachtung hinzuzufügen, dass die Literarisierung der ihnen fremden sozial unterklassigen und abjekten Lebensverhältnisse gewissen Gewichtungen, narrativen Formationen und distinktiven Schreibweisen unterliegt. Im erzählerischen Potenzial überwiegt Distinktion als Haltung und Einstellung bei weitem die Empathie. Diese wird nur gelegentlich angesprochen, in Spurenelementen, wie in Anderschs Roman, anlässlich der Erwägungen der beiden Herren, des Offiziers und des Kunstgelehrten, zum Sozialcharakter des diensttuenden Nazi-Soldaten.

Ganz anders Franz Kafka, auf dessen soziale Empathie, vielfach wirksam in der Vorstellung seiner erzählerischen Personage, hier abschließend zu verweisen ist: Kafka, dessen bloße schriftstellerische Existenz die genannten kategorialen Markierungen von sozialer Distinktion und Indignation vergessen lässt. Man denke an seine Einführungsrede zum Auftritt von Jizchak Löwy, des Leiters der Lemberger Theatertruppe, im Saal der Jüdischen Kultusgemeinde in Prag am 5. Oktober 1912.⁴² Kafka tat sich schwer damit, die von ihm geliebte und geförderte, als liederlich geltende Schauspielerei aus dem Café Savoy zu verteidigen: diese ostjüdische Mischpoche, deren Darbietungen vom gebildeten Publikum des Prager Kulturzionismus als beleidigend empfunden wurden. Entsprechend trifft er seine Vorkehrungen, um dem Vorurteil gegenüber den ärmlichen Brüdern und Schwestern der Ostjuden entgegen zu wirken. Die ihnen fremden und vulgären »Sprachgebilde von Willkür und Gesetz«, diesen der Gaunersprache noch verhafteten, volkstümlichen »Jargon«, würden die Damen und Herren, so Kafka, trotz aller »Erklärungen« nicht verstehen: »Eingenäht

in diese Erklärungen werden Sie dann bei dem Vortrag das suchen, was Sie schon wissen und das, was wirklich da sein wird, werden Sie nicht sehen.⁴³ Kafka, »der westjüdischste aller Westjuden«, wie er sich im Brief an Milena selber nannte,⁴⁴ fordert die enthusiastische und bedachtsame Haltung ein, die er selber im Umgang mit den von den gebildeten Prager Juden verworfenen Schauspielern aus dem Shtetl gewonnen hat. »Zart und bedeutend« seien die Beziehungen des Jiddischen zum Deutschen, so sein Ausdruck von Empathie für diese sich in Prag befremdlich ausnehmenden Menschen und ihre Sprache. Auf den Gesichtern im Publikum sähe er, so Kafka, nur Angst und Schrecken vor dem fremden und unbehaglichen »Jargon«. Um den »Jargon fühlend zu verstehen«, müsste er bei einem selber spürbar und erfahrbar sein. Angst und Schrecken vor dem Fremden und Niederen, so seine Mahnung, sollte man als Erschrecken vor dem Eigenen, dem Verdrängten, begreifen. Nur so, wenn wir Kafkas rhetorische Pointe recht verstehen, könne bei den durch ihre Bildung und ihr Wissen Privilegierten so etwas wie Empathie entstehen: »Wenn Sie aber einmal Jargon ergriffen hat – und Jargon ist alles, Wort, chassidische Melodie und das Wesen dieses ostjüdischen Schauspiels selbst, – dann werden Sie Ihre frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen. Dann werden Sie die wahre Einheit des Jargon zu spüren bekommen, so stark, daß Sie sich fürchten werden, aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich.«⁴⁵

Anmerkungen

- 1 Elias Canetti, *Masse und Macht* [1960], Frankfurt/Main 1988, 13.
- 2 Ebd., 14.
- 3 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1908/09], München 1962, 31; im Folgenden zitiert mit der Sigle A.
- 4 Von einem »basket of deplorables« sprach Hilary Clinton in ihrer Präsidentschaftskampagne von 2016, was nachweislich zum Wahlsieg von Donald Trump beitrug (<https://time.com/4486502/hillary-clinton-basket-of-deplorables-transcript/> [letzter Zugriff 12.6.2020]).
- 5 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/Main 1987, 36.
- 6 Ebd.
- 7 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Werke*, hg. von Karl Schlechta, München 1966, Bd. 2, 785.
- 8 Theodor Fontane, *Der Stechlin* [1898], in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel, München 1966, Bd. 5, 201.
- 9 Arno Holz, Johannes Schlaf, *Die Familie Selicke* [1890], Stuttgart 1966, 31.
- 10 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 284.
- 11 Max Dauthendey, *Frühe Prosa*, München–Wien, 1967, 150f.
- 12 Vgl. Klaus R. Scherpe, *Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden*, in: ders., *Stadt. Krieg. Fremde*, Tübingen–Basel 2002, 197–216.

- 13 Heinrich Mann, *Die Armen*, Leipzig 1917, 10.
- 14 Heinrich Mann, *Macht und Mensch. Essays*, Leipzig 1920, 122f.
- 15 Heinrich Mann, *Die Armen*, 215.
- 16 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* [1911], in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/Main 1963, 353–417, hier 402.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd., 403.
- 19 Ebd., 404.
- 20 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], Frankfurt/Main 1977, 151f., 201; hierzu Klaus R. Scherpe, *Nonstop nach Nowhere City?*, in: ders., (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, Reinbek/Hamburg 1988, 129–152, hier 145f.
- 21 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 1999, 23.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 23.
- 25 Elias Canetti, *Die Blendung* [1935], Frankfurt/Main 1965, 25; im Folgenden zitiert mit der Sigle B.
- 26 Manfred Durzak, *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen*, Frankfurt/Main 1976, 116.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. Fritz Mauthner, *Die Sprache*, Frankfurt/Main 1907.
- 29 Canetti, *Masse und Macht*, 433.
- 30 Nietzsche, *Genealogie der Moral*, 785.
- 31 Ebd., 783.
- 32 Max Scheler, *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* [1912], hg. von Manfred Frings, Frankfurt/Main 2004, 41f.; vgl. hierzu Klaus R. Scherpe, *Ressentiment. Eine Gefühlstatsache*, in: *Weimarer Beiträge*, 54(2008)2, 165–181.
- 33 Canetti, *Masse und Macht*, 352f.
- 34 Elias Canetti, Marie Louise von Modesicky, *Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942–1992*, Frankfurt/Main 2014, 162.
- 35 Vgl. hierzu Joachim Dyck, *Gottfried Benn*, Berlin–New York 2009, 166.
- 36 Alfred Andersch, *Winterspelt* [1974], zit. nach der verbesserten Taschenbuch-Ausgabe, Zürich 1977; im Folgenden zitiert mit der Sigle W.
- 37 Ernst Jünger, *Der Waldgang*, Frankfurt/Main 1951; hierzu Klaus R. Scherpe, *Ästhetische Militanz. Alfred Andersch und Ernst Jünger*, in: Hans-Harald Müller, Harro Segeberg (Hg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München 1995, 155–180, hier 175ff.
- 38 Alfred Andersch, *Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss* [1975], in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 10, 458f.
- 39 Wolfgang Koeppen, *Die Leute von Winterspelt*, in: *Merkur*, 28 (1974), 1175–1179.
- 40 Hierzu Andersch in seinen autobiographischen Erinnerungen *Der Seesack* über Carl Schmitt (Gerd Haffmanns [Hg.], *Das Alfred Andersch Lesebuch*, Zürich 1979, 92f).
- 41 Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel* [1945], zit. nach: Wolf Lepenies, *Das Ende der Utopie und die Rückkehr der Melancholie. Blick auf die Intellektuellen eines alten Kontinents*, in: Martin Meyer (Hg.), *Intellektuellendämmerung?*, München 1992, 15–26, hier 16.
- 42 Franz Kafka, *Rede über die jiddische Sprache*, in: ders., *Gesammelte Werke*, nach der kritischen Ausgabe, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main 1994, Bd. 5, 149–153.

- 43 Ebd., 152.
44 Franz Kafka, *Briefe an Milena*, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt/Main 1966, 187.
45 Kafka, *Rede über die jiddische Sprache*, 153.

Daniel Weidner

Chronik und kollektive Autobiographie

Schreibweisen der Gegenwart bei
Alexander Kluge, Rainald Goetz und Annie Ernaux

2001 führt Alexander Rauck ein Werkgespräch mit Alexander Kluge über dessen jüngstes Buch, die im Vorjahr erschienene *Chronik der Gefühle*. Auf die Frage, was diesen Text zusammenhalte, antwortet Kluge:

Was eine Chronik ist, weiß man. In meiner Lebenszeit gibt es das Jahr 1945 genauso wie die Spiegelkrise von 1962, es gibt die studentische Protestbewegung, den Beinahe-Dritten-Weltkrieg Anfang der achtziger Jahre und das Jahr 1989, das zusammen mit dem Jahr 1991, in dem das russische Imperium zusammenbricht, der Welt ganz andere Konturen gegeben hat. Das sind die kollektiven Romane, die dieses Jahrhundert erzählt, auch schreckliche Romane, wie der erste Weltkrieg, der zweite Weltkrieg und Auschwitz. Und jetzt stehen wir vor einer Art Eröffnungsbilanz für das 21. Jahrhundert und fragen: Was ist eigentlich passiert? Die Funktion einer Chronik ist, dass man sich beispielsweise klarmacht: Wo war ich, als Kennedy starb? Da kann man sich entscheiden für eine objektive Chronik, eine Chronik der Ereignisse, oder eine Chronik der Gefühle, die das beschreibt, was subjektiv stattgefunden hat. Diese Subjektivität scheint mir das Dauerhaftere zu sein, das materiellere Element. Die Gefühle sind einerseits äußerst anpassungsfähig und halten sehr viel aus an Not und Leid, gleichzeitig sind sie das Hartnäckigste, das Betonähnlichste, was ich kenne, weil sie sich auch über 2000 Jahre in den Grundannahmen nicht ändern.¹

Kluges Schreiben, das macht das Zitat deutlich, ist tief in der Zeitgeschichte verankert, in den großen Erzählungen des 20. Jahrhunderts, die aber heute neu bilanziert werden müssten, sowohl objektiv wie subjektiv, wobei das Subjektive, das wissen wir als Leser Kluges, nicht nur das Was, sondern auch das Wie des Erzählens betrifft. Denn die spezifische Irrealität der Gefühle erlaubt es Kluge, jene Romane umzuerzählen, Geschichte nicht einfach wiederzugeben, sondern sie zu variieren, Fakt und Fiktion, Reales und Irreales zu mischen. Allerdings, und das ist bemerkenswert, verbindet Kluge diesen Materialismus der Gefühle mit der Form der Chronik, die doch zunächst eine objektive Form zu sein scheint. Aber weiß man denn eigentlich wirklich, was eine Chronik ist? Kluge scheint hier verschiedenes zu meinen: das Moment der Gleichzeitigkeit (was ist gleichzeitig mit Kennedys Tod geschehen?), das Moment der Aufzählung, der Serie

der Jahre, die variierende Reichweite (das Jahr der Gleichzeitigkeit, die eigene Lebenszeit, die 2000 Jahre). Welche poetologischen Implikationen haben diese Eigenschaften, welche darstellerischen Potentiale, welche Autor- oder Chronistenfiguren gehen mit ihnen einher? Wie erlaubt es diese Form, historisches und persönliches Leben zu vermitteln, also gewissermaßen ›kollektive Autobiographie‹ zu schreiben?

Um diese Fragen zu erörtern, stelle ich Kluge einen Autor und eine Autorin zur Seite, die sich auf den ersten Blick deutlich von ihm wie auch voneinander unterscheiden: Rainald Goetz und Annie Ernaux. Das Phänomen als solches ist erheblich breiter, Chroniken und chronistische Schreibweisen sind in der Gegenwartsliteratur weit verbreitet – zu denken wäre etwa an Walter Kempowski, Peter Kurzek, Kathrin Röggla; auf dem Buchmarkt finden sich darüber hinaus zahllose populärhistorische Werke mit dem Titel Chronik. Das hängt zunächst wohl mit einer Krise der Gegenbegriffe zusammen, insbesondere mit dem der Geschichte, die – jedenfalls im emphatischen Sinne als Kollektivsingular eines futurisierten Erwartungshorizontes – ihre Selbstverständlichkeit verloren hat: Spätestens seit 1989 spricht man von *posthistoire*, vom neuen Regime des Präsentismus oder von der breiten Gegenwart.² Verändert in dieser Gegenwart ist nicht nur die historische Erfahrung, sondern auch die Zeit des subjektiven Erlebens, die vor allem durch die andauernde mediale Revolution unter dem Druck rapider Beschleunigung steht; verändert hat sich auch die biographische Zeit der Erinnerung angesichts der Möglichkeit und auch Notwendigkeit neoliberal flexibilisierter biographischer Selbstentwürfe. In den Umbruchzeiten, in denen wir leben, lässt sich erwarten, dass von der Gegenwartsliteratur viel gelernt werden kann: darüber was eigentlich ›Gegenwart‹ ist, wie wir sie mehr erleben als verstehen und welche Darstellungsweisen ihr Ausdruck verleihen könnten. Eine dieser Darstellungsweisen will ich hier als ›Chronik‹ und als ›kollektive Autobiographie‹ diskutieren, die weniger als Gattungsbegriffe fungieren denn Leitfragen an die Hand geben, nämlich erstens, wie hier eine besondere Erzählform mit stark seriellen Zügen organisiert wird, zweitens, wie eine bestimmte Figuration des Autors, nämlich als Chronist, entworfen wird, wie drittens Individuelles und Kollektives vermittelt wird und schließlich viertens jene besondere, vielleicht charakteristische spätmoderne Gegenwarts- und Zeiterfahrung Ausdruck findet.

I.

Alexander Kluge, das sei einschränkend gesagt, ist nicht nur ein Autor der Gegenwartsliteratur. Die 2000 erschienene *Chronik der Gefühle* nimmt zu großen

Teilen ältere Texte Kluges auf, die deutlich in der Literaturgeschichte der Nachkriegszeit verankert sind. Dass diese Texte nun als Chronik zusammengefasst werden, macht deutlich, dass sich die Bezeichnung als ein Art Meta-Genre, als Titel eines Lebenswerkes eignet, dem auch ein bestimmter Autortyp entspricht: Er sehe sich, so Kluge in einem anderen Gespräch, als Sammler, als »Chronist, der an einem Inventarverzeichnis des 21. Jahrhunderts arbeite«, das von der Vergangenheit handle, aber auf eine »Jetztzeit« hin entworfen sei, welche an diesen Erzählungen Orientierung gewinnen könne.³ »Es geht mir darum, Gefäße, Kisten, Röhren, Ampullen in einem Archiv bereitzustellen, in denen man Erfahrung aufbewahren und prüfen kann. Mein Buch liefert historische Momentaufnahmen, ein riesiges Lager von Beispielen und Lehrstücken.«⁴

Und tatsächlich präsentieren sich die *Chronik der Gefühle* wie auch die folgenden Sammlungen *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, *Die Lücke, die der Teufel lässt* und viele weitere Bücher in der Regel als Sammlungen von kurzen anekdotischen Texten, oft in Kommentar- oder Gesprächsform, teils dokumentarisch, teils fiktiv, ohne diese Grenze klar zu markieren, illustriert und dadurch reich an Text-Bildbeziehungen.

Die Vernetzung der Geschichten findet am markantesten in der Gleichzeitigkeit statt, man kann sie am besten dort erkennen, wo die Gleichzeitigkeit zum Programm wird. Etwa in dem 2014 erschienenen Band *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*. Auch hier präsentiert Kluge die inzwischen übliche Mischung disparater Kurzerzählungen und Anekdoten, diesmal ergänzt durch »Zwischentexte« von Reinhard Jirgl und durch »Anstelle eines Nachworts«, ein Tagebuch über die Abfassung des Buchs vom Sommer 2013. Ausgehend von der Beobachtung, dass der einzelne Tag »erinnerungstechnisch Niemandsland« sei,⁵ erinnert sich Kluge, dass er als Kind das Kriegsende natürlich als solches nicht erlebt habe: »Erst Jahrzehnte später bilde ich ab, was Krieg ist. Seither üben für mich die letzten Tage des Krieges einen Sog aus, der mein Cassandra-Auge auf alle späteren und künftigen Wiedererscheinungen des Monstrums Krieg richtet« (K, 294f.). Gerade aus diesem Sog ergibt sich das Projekt:

Das Genre der Chronik eines einzelnen Tags. An manchen Tagen halte ich es für einen Spleen (weil es einen Tag ohne alle anderen nicht gibt). Die Erzählweise entspricht aber dem Prinzip der Einheit von ORT, ZEIT und HANDLUNG. In der Prosa besitzt dieses Prinzip eine Reihe gewaltiger Vorbilder. James Joyce' *Ulysses* handelt von einem einzigen Tag in Dublin. Ein Tag oder eine Stunde im Leben von Menschen sind ein Schacht oder tiefer Brunnen. (K, 306)

Aus diesem Schacht steigt dann höchst Disparates, die Erinnerungen und Geschichten, die den Band ausmachen. Dass Hitler sich erschießt, kommt nur am Rand vor, aus der Perspektive eines fiktiven Zeugens, der das Benzin zur Verbrennung des Leichnams organisiert, aber vom Geschehen selbst gerade nichts mitbekommt. Und die Westbindung ist auch allenfalls implizit präsent, nämlich in der Tatsache, dass die Deutschen panisch und ordnungslos nach Westen fliehen. Charakteristisch ist vielmehr, dass das Geschehen einerseits im größten Rahmen stattfindet, etwa im naturgeschichtlichen des Wetters oder des Kosmos – der erste Eintrag handelt von der Morgenröte, ein Kapitel ist »auf dem Erdball« (K, 161) betitelt und spielt auf der ganzen Welt, ja im Kosmos; an anderer Stelle erzählt Jirgl durch den Genetiker D. Rasch eine Geschichte, wie vor 600 Millionen Jahren ein Asteroideneinschlag das Leben auf der Erde hervorgebracht und diesem den Zerstörungsdrang eingepflanzt habe:

1 Himmelskörper hatte Allesleben=auf-Erden zum perver-tier-ten=Leben geschlagen. Hatte es in die Erde gedroschen, Was er mitgebracht hatte aus den Höllenfeuern des Weltalls und hier auf Erden sich entfalten lassen [...]. *Bemerkte Dr. Rasch & fügte hinzu:* -Im-Ende Dieseskriegs wäre die 1malige Gelegenheit, die Perversion aus dem genetischen Code desiridischen=Lebens auszubrennen, herauszusprengen [...]. Und danach geschähe Die Wiederkehr jenes Friedens=auf-Erden, wie er war vor rund 600 Millionenjahren. Aber – *sagte er schon an der Tür stehend mit fliehendem Mantel, - wir haben für Frieden !Keinezeit.* (K, 186)⁶

Das Geschehen ist also kosmisch, ja apokalyptisch gerahmt, es ruft die Maßstäbe von Äonen auf und steht im Horizont vollkommener Vernichtung. Andererseits ist es in diesem Rahmen vollkommen unübersichtlich und fragmentiert, niemand habe einen Überblick, weil, so ein einleitendes fiktives Gespräch, der Zusammenbruch einer Großorganisation wie Deutschland »Trümmerbruchstücke« schaffe, zerstört seien nicht nur Gebäude, Bahnen und Straßen, »sondern im Seelensack eines jeden dortigen Menschen liegen Stücke unterschiedlicher Realitäten durcheinander« (K, 9). Dieses Durcheinander, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, ist das andere Bauprinzip von Kluges Buch. Zahlreiche Anekdoten betonen den Ausnahmezustand in den verstreuten Stellungen, die die Deutschen noch halten: Versprengte auf Kreta, eine zurückgelassene Stellung im Harz, die nicht weiß, wie sie sich ergeben soll, der letzte Nationalsozialist in Kabul – eine Figur, bekannt schon aus der *Chronik der Gefühle* –, eine Gruppe befreiter französischer Zwangsarbeiter, die in Danzig ein eigenes Gemeinwesen organisiert, der Freiburger Lehrkörper inklusive Heidegger, der sich auf die Burg Wildenstein zurückzieht und eine »Enklave des deutschen Geistes [bildet], die in diesem Moment einer Gegenwart, keiner Vergangenheit und keiner Zukunft

genau zuzuordnen war« (K, 187). Man träumt sich hier rückwärts, phantasiert von einer alternativen Geschichte, die die Merowingische Reichsteilung zurücknehmen könnte. Oder, auch das ist typisch für Kluge, man begegnet dem Hotel Adlon, das noch eine Welt für sich bildet, die in sich schon ungleichzeitig ist, wie die einmontierten Fotos von befrackten Oberkellnern, vom zerstörten Brandenburger Tor und von Obama bei einer Rede auf dem Pariser Platz unterstreichen.

Es gibt hier also nicht *die* Kapitulation, sondern viele, insbesondere weil Kapitulation nicht einfach ein Ereignis ist, sondern die Wirklichkeit selbst betrifft. Kluge erzählt viele Geschichten darüber, wie die Soldaten sich zu früh oder zu spät ergeben, während Wölfe sich immer rechtzeitig aufgeben – es gibt keine irren Wölfe –, oder wie eine Schauspielerin, um ihre Ehe zu retten, spielt, sie würde im Streit kapitulieren – wodurch sie ihren Mann zurückgewinnt. Eine Kapitulation, so kommentiert Kluge an anderer Stelle Montaigne, sei keine »Unterwerfungshandlung des Besiegten, die Generosität, mit welcher der Sieger den Gegner, der seine Wirklichkeit an sich bereits verloren hat, in die neue Realität, die seiner Seite aufnimmt. Nicht aus der Abgabe der Waffen [...], sondern aus diesem »Gemeinsamen Vergessen« folgt der Friede. Es geht um Realitätsauswechslung, um die Chance für ein zweites Leben« (K, 249). In der Kapitulation geht es also um eine andere Wirklichkeit, zu der auch eine andere Erinnerung gehört – und das macht es auch so schwer, sie zu erzählen.⁷

Realität gibt es hier also nur noch im Besonderen, in der jeweiligen Enklave und im jeweiligen Neugewinn der Wirklichkeit, der immer nur experimentell und prekär sein kann. Damit haben die Ereignisse aber nicht nur ihren Zusammenhang verloren, sondern auch ihre Erzählbarkeit, die der Erzähler immer wieder neu gewinnen muss, etwa wenn er Motive findet und erfindet und die versprengten Einheiten darüber nachdenken lässt, was sie nun tun können. Die Dinge sind wirklich und unwirklich zugleich und werden mit den schon bewährten Mitteln des Pseudodokumentarismus erzählt, indem Kluge Zeugen erfindet, die in Berichtsform erzählen – aber eigentlich nichts zu erzählen haben, wie der erwähnte Benzinlieferant, der als »getreuer Augenzeuge« (K, 116) eingeführt wird, aber nichts sieht.⁸ Oder indem er realen Personen Phantastisches in den Mund legt und etwa von Einar Schleef gehört haben will, der es wiederum von seiner Friseurin gehört haben soll, der Aufruf »nun Volk steht auf und Sturm brich los« habe die Brockenhexen heraufbeschworen: »Hexen, mißbrauchte Frauen aus ganz Europa, die komplette Geisterschar haben den Propagandaspruch wörtlich genommen, sich als letztes Aufgebot verstanden und sich zum Vernichtungssturm formiert« (K, 59).

All das wird nebeneinander erzählt, all das passiert gleichzeitig an eben jenem Tag, bleibt aber ansonsten unverbunden. Nach einer bekannten, immer

wieder – und auch von Kluge – zitierten Formulierung Walter Benjamins habe es der Historiker mit einer erklärenden Verkettung bestimmter Ereignisse zu tun, während es dem Chronisten um »die Art ihrer Einbettung in den großen unerforschlichen Weltlauf« gehe.⁹ Jedes Moment steht ihm für das Ganze, das aber selber unerforschlich bleibt. Kluges einzelne Anekdoten, Geschichten, Bilder stehen in vielfältigen Verweisungszusammenhängen, bedeuten nicht nur etwas, sondern unendlich viel, eigentlich zu viel, als dass man hier *eine* Geschichte finden kann. Das doppelte Bauprinzip – Äonen auf der einen, Momente auf der anderen Seite – beruht gewissermaßen auf einer Balance (früher hätte man vielleicht gesagt: Dialektik) von viel Material und viel Bedeutung, ohne dass deren Beziehung klar wäre. Denn gerade, weil jede Geschichte für sich steht und nicht mit den anderen verbunden wird, behält sie ihren Sinn und ihr Orientierungspotential. Die Inkongruenz von großen Kontexten und kleinen Taten, von sachlicher Struktur und unsachlichen Gefühlen ist damit zentral – in seinem Werktagbuch vergleicht Kluge es mit Simon's Scissors, einer Metapher aus der Cognitive Science:

Das Wort »Eintagsfliege« wird oft abwertend verwendet. Gegensatz wäre der Elefant, der noch auf seinem Friedhof sein Gedächtnis bewahrt. Tatsächlich ist die Taufliege oder Eintagsfliege aber ein Lebewesen mit einem älteren Stammbaum, als ihn die Elefanten haben. Es geht nicht darum, dem, was für einen Tag wichtig ist, das, was für Äonen wichtig ist, entgegenzustellen. Vielmehr sind dies wie bei Simon's Scissors zwei Blätter des Poetischen, von denen eines isoliert versagen würde oder in seiner Funktion gar nicht erst erkennbar wäre. Nur beides, die Genauigkeit des Augenblicks und der Erzählraum von hundert oder tausend Jahren produziert die Massen von Unterscheidungsvermögen, an denen Knappheit besteht: die zwei Klingen der Schere. (K, 306f.)

Es ist also gerade die Zusammengesetztheit der Geschichte aus den einzelnen Tagen, die die besondere Form des Erinnerens möglich macht.

II.

Gegenwart kann freilich auch ganz anders verstanden werden, viel weniger gebunden an Zeitgeschichte, deutsche Geschichte und Erinnerung, stattdessen an Präsenz und Performanz. Daher mein zweites Beispiel, Rainald Goetz, der Autor, der seine Lesung in Klagenfurt mit einem Rasiermesser zur Performance machte, seine Texte ganz auf die Gegenwart setzt, auf den Körper, auf Intensität, Sound, auf Techno. Und der auch theoretisch auf eine Ästhetik der Plötzlichkeit

setzte, mit den üblichen Referenzen etwa auf Ernst Jünger und den üblichen Ressentiments gegen das breite und brave Erzählen, gegen die Intellektuellen. Martin Walser vergleicht er einmal mit DJ Bobo; Kluge TV sei schlimmer als Arabella, »das definitivst ekeligste Fernsehen, das ich kenne«.¹⁰

Aber, das zeigt schon die Referenz auf das Fernsehen, das epiphanische Jetzt ist dann eben auch ein anderes unter Bedingungen der Massenmedien. Deutlich wird das vor allem in *Abfall für Alle*, einer »Selbstbeobachtung im Medienwechsel«,¹¹ die ihrerseits Teil des mehrbändigen Zyklus *Heute Morgen* ist, zu der auch die Technoerzählung *Rave*, das Theaterstück *Jeff Koons* und die Erzählung *Dekonspiratione* gehören, Texte, in denen es insgesamt darum geht, »das Ganze der Gegenwart zur Sprache zu bringen« (G, 114). *Abfall für Alle* ging aus einem Experiment hervor: Goetz hatte von Februar 1998 bis Januar 1999 ein Jahr lang einen Blog geführt, der ganz verschiedene Aufzeichnungen zu eigenen Werken, zum Alltagsleben, zur Lektüre, zu aktuellen Debatten und Begegnungen enthielt. Er versteht sich dabei explizit als »Chronist des Augenblicks« (G, 833) der unter der »Vorgabe der Täglichkeit« (G, 620) und im »Wettlauf mit der Zeit« (G, 521) schreibt. Konkret passiert das damals, in der »Steinzeit der elektronischen Welt« (G, 65), noch keineswegs im strengen Sinne gleichzeitig, sondern im Tagestakt: Goetz macht sich jeweils tagsüber Notizen, die er jeden Abend zu einem Eintrag verarbeitet, der dann am nächsten Tag online geht. Was so entsteht, ist eine andere Art von Buch, das nicht vorab geplant wird, sondern im »fast track construction approach« (G, 96) entsteht: »die Pläne sind noch nicht gezeichnet, nach denen Morgen weiter gebaut wird, die für heute schon, sie wurden früh morgens um fünf fertig und dem Bauleiter übergeben. Nach ihnen wird jetzt auf der Baustelle gearbeitet. Während andernorts, in den Büros, die Pläne für morgen aus dem Entwurf in die Reinzeichnung überführt werden. So schreiben, wie Richard Meiner baut« (ebd.). Im Resultat sieht das dann etwa so aus:

Sonntag, 4.10.98, Berlin

Worum geht's also? Eigentlich darum, immer wieder einfach nur von NULL aus anzufangen, jeden Tag. Das entspricht irgendwie meinem Lebensgefühl: es ist noch nichts passiert. Und dann gleich, wie im Marienhof: es wird viel passieren. Was denn?

1422.20 Die Zeit.

1422.34 Die Zeit

1422.40 Die Zeit

1423.02 Der nichts als der Durchgangsaugenblick zu sein. Die geschehen zu lassen, zuzuschauen was da passiert, durch die, wenn sie passiert, wenn es geschieht, wenn sie da ist, da, da, da. Der Zeit der Ort zu sein, ganz einfach. (G, 619)

Hier wird die Zeit ganz direkt angeschrieben, das heißt der Autor notiert einfach den Timecode, etwas, was natürlich heute jede Blogsoftware von selber tut. Das Schreiben wird hier als »Momentaufnahme« oder »Snapshot« vorgestellt (G, 200), die den Moment auf doppelte Weise abbildet und in dem die indexikalische Markierung wichtiger wird als das ikonisch Repräsentierte: »Natürlich geht es auch darum, was drauf ist auf dem Bild. Aber ebenso sehr um die ART der Bilderherstellung, das Vorgehen bei der Produktion, die Methode, was ganz Formales also. Sich zu erinnern, nicht an früher, sondern an JETZT« (ebd.).

Das JETZT, was hier so emphatisch beschworen wird, ist freilich weniger ein mystisches Nu des Außeralltäglichen, sondern eher das mediale Jetzt, sei es der rein technische Timecode, sei es das ›und jetzt‹ der Massenmedien, etwa der dauernd in Goetz' Texten präsenten Sitcom, des Marienhofs, die ja auch immer wieder neu anfängt und immer wieder abbricht. Goetz' Ästhetik stammt, wie Eckart Schumacher präzise gezeigt hat – trotz der Posen des Genialischen – der Ästhetik des Pop, ihre Gegenwart ist nicht so sehr der epiphanische *acte gratuit* als die serialisierte Gegenwart, die in Verfahren des Mischens, Sampelns und Wiederholens Wirklichkeit wird.¹² Pop steht dabei für einen post-avantgardistischen Zustand, damit auch für eine neue ästhetische Zeitlichkeit; Pop steht auch für das schlechthin Populäre, für eine Epoche, in der Literatur in Konkurrenz mit anderen Medien steht, nicht nur mit dem Internet und dem Fernsehen, dass Goetz permanent kommentiert, sondern auch mit der Tagespresse, die er ebenfalls exzessiv konsumiert und breit kopiert – schon hier durchringen sich das Subjektive des Blogs und die Objektivität der Nachrichtenlage und Medienwirklichkeit –, die, so Goetz mit Luhmann, einfach die Realität ist.¹³ Allerdings bleibt das Programm, sich an jetzt zu erinnern, paradox:

Der Witz ist vielleicht, daß genau das schon der Fehler ist: sich als Beobachter der Gegenwart zu sehen. Daß das genau der Unterschied zur Vergangenheit wäre: daß man die nur beobachten kann, die Gegenwart aber selber nur sein kann, leben muß. Und daß das das Anstrengende und Schwierige ist, die Zeit mehr oder weniger einfach durch sich durch zu lassen. Für die Gegenwart kann man sich nicht interessieren. Die Gegenwart ist ein Zerstörungs- und Erschöpfungsvorgang in einem, dem man ausgeliefert ist, sich hingibt, der man dadurch WIRD. (G, 93)

Die Gegenwart lässt sich nicht einfach darstellen, es bedarf vielmehr dessen, was Goetz die »Konstruktion der Gegenwart« (G, 201, 263) nennt, und das auch und vor allem die ›Konstruktion des Ich‹ impliziert, insbesondere des schreibenden Ichs. Das wird schon durch das deutlich, was Goetz nicht tut: der ganze Strom der Medien, Texte und Bilder wird weniger kopiert als transkribiert. Goetz' Blog hat keine Links, keine Bilder, auch nichts Dialogisches, er will die neuen Medien

weniger imitieren als ihnen entsprechen – und das impliziert durchaus auch eine starke Autorfiguration, der Abfall für alle ist, so ein Bonmot von Benjamin Stuckrad Barre, zugleich auch der Anfall von einem.¹⁴

Dieses Schreiben manifestiert sich zum einen durch typisch popkulturelle Techniken des Sampelns und Montierens, die mit der Materialität der Einschreibung rechnen: »Einsetzen. Abbrechen. Wann, wo, wie. Davon handelt Erzählen. [...] Das Erzählen springt« (G, 187). Daher wird dann auch die Unterbrechung zum zentralen Moment des Textes; dieser ist »angelegt auf Unterbrechung [...] auf den Moment, wo etwas hereinbricht von draußen ins anders Geplante« (G, 685). Zum anderen zeichnet sich dieses Schreiben durch die Rückkoppelungseffekte aus, die das Schreiber-Ich zugleich erzeugen und erschöpfen, weil ja nicht nur die Distanz zwischen Wirklichkeit und Beschreibung eingezogen wird, sondern auch jene zwischen Beschreibung und Lektüre: Goetz schreibt nicht nur sofort, sondern kann auch sofort gelesen werden. Und da er immer ziemlich heftig über seine Mitmenschen schimpft, ist das nicht unproblematisch: Als er etwa – es ist schon November – in der Autorenbuchhandlung auf sein Geschimpfe über die Autorenbuchhandlung angesprochen wird und seine Entschuldigung zurückgewiesen wird, »das muss ihnen nicht peinlich sein« (G, 730), freut er sich dann doch auf das Ende des Experiments.

Gegenwart darzustellen, als Erschöpfung und Zerstörung, als etwas, das wird und das man wird, das ist letztlich nur in Serie möglich, nur intermittierend, nur mit Unterbrechung, aber eben auch mit Rückkoppelung, durch Effekte des Schongeschriebenen auf das Wieweiter. Dieses Intermittieren ist natürlich schon mit der Form des Tagebuchs angelegt, das Philippe Lejeune einmal sehr schön »das Schlechte Gewissen der Literatur« nennt, »weil es ihr ständig das Unvollendete, das sie aus den Texten zu verbannen sucht, entgegenstellt.«¹⁵ Denn das Tagebuch, so Lejeune, sei weniger ein Text als eine Praxis, und zwar eine radikal offene, weil der Tagebuchschreiber eben dem Text gegenüber nicht souverän ist: »Ein Tagebuchschreiber ist niemals Herr über das, was in seinem Text folgen wird. Er schreibt ohne den Fortgang, geschweige denn den Ausgang der Geschichte zu kennen.«¹⁶ Anders als die Autobiographie, die immer eine Einheit des Lebens fingiert, immer »autofiktional« gelesen werden müsse, sei das Tagebuch »antifiktional«, weil es qua permanente Unterbrechung jegliche Konstruktion immer wieder in Frage stelle. Es ist dieses intermittierende Schreiben, dass auch Goetz' *Abfall für alle* bestimmt und auf besondere Weise Wirklichkeit erzeugt, journalistisch eben, im doppelten Sinn der Zeitung und des Tagebuchs:

Letztlich stelle ich mir eine Literatur vor, die wie Zeitung ist. Noch nicht mal wirklich BESSER als Zeitung, sondern nur erweitert um dieses eine reale Einzelmoment, das

jeder einzelne Leser der Zeitung zufügt, durch sein Lesen, in Gedanken, in Gesprächen, durch seine Interessen, sein emotionales Geführtsein von seiner Geschichte, all das sozusagen abstrakte Schwerefeld, nicht EIN konkretes Leben, sondern die allgemeinen Tatsache, daß dem Allgemeinen ein ich gegenübersteht, ixzillionenfach. (G, 102)

Chronistisch ist dieses Schreiben nicht nur deshalb, weil es Persönliches und Allgemeines miteinander vermischt, weil es die Zeit beobachtet und die Gegenwart aufzeichnet, sondern weil es auch in der Gegenwart aufzeichnet, fortschreitend eine Aufzeichnung an die andere reihend, in der Serie der Tage. Der immer neue Augenblick, in dem Gegenwart geschieht und Schreiben passiert, existiert eigentlich nur als Serie von sich vielfach übereinanderschiebenden Gegenwarten, nicht als Epiphanie, sondern eingebunden in soziale und mediale Praktiken. Man könnte vermuten, dass diese Schreibweise auch versucht, die Aporie des gleichzeitigen Erzählens – dass man nicht gleichzeitig etwas tun und davon erzählen kann – zu bearbeiten, indem sie nicht nur Gegenwärtiges aufzeichnet, sondern dessen Gegenwärtigkeit miterzählt.

III.

Annie Ernaux' 2008 erschienener Text *Les Années* wird auf dem Cover als »autobiographie collective« bezeichnet:¹⁷ Erzählt wird in dritter Person die Geschichte einer Frau beginnend mit der Kindheit in der Provinz der Nachkriegszeit über die sich durchsetzende moderne liberale Konsumgesellschaft und den eigenen sozialen Aufstieg bis in die Gegenwart, bis zu dem Entschluss, ein Buch über sich zu schreiben. Es ist ein Erinnerungstext, der persönliche und offensichtlich autobiographische Moment mit dem Porträt einer Generation verbindet, der Individuelles und Kollektives, Familiengedächtnis, öffentliche Geschichte und private, weibliche Erfahrung zu einer besonderen Schreibweise ausformt, die einer neuen Form von Gegenwart begegnen soll; auch er hat einen unklaren Werkstatus, weil er seinerseits Teil von *Écrire la vie* ist, eines 2011 erschienenen Großprojektes, das versucht, das ganze Leben in einer Reihe verschiedener Formen, Genres und Medien zu beschreiben.

Auch hier spielt die Serialität eine große Rolle, auch hier die diaristische Form, die die Autorin schon vorher benutzt hatte; etwa 1997 erschien das *Journal du dehors*, eine Sammlung von Aufzeichnungen über die Realität in den *Villes nouvelles*, den französischen Satellitenstädten, der Text trägt ein Motto Rousseaus »Notre vrai moi n'est past tout entire en nous«, und betont das nicht-Subjektive dieser Aufzeichnungen:

J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte. Au contraire, j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conservaient leur opacité et leur énigme. (E, 500)¹⁸

[Ich habe es so weit wie möglich vermieden, mich selbst in Szene zu setzen und das Gefühl auszudrücken, das am Ursprung eines jeden Textes steht. Im Gegenteil habe ich versucht, eine Art photographisches Schreiben der Realität zu betreiben, bei dem Existenzen, denen ich begegnete, ihre Opazität und ihr Rätsel behielten.]

Diaristische Formen prägen auch *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), über den Tod der Mutter, und *Se perdre* (2000), ein Text über eine Leidenschaft, die beide wiederum Umschriften und Korrekturen älterer romanhafterer Texte sind. Dabei drücke, wie Ernaux in einem Vorwort betont, die Offenheit der diaristischen Form die Unsicherheit des Todes aus:

Cette inconscience de la suite – qui caractérise peut-être toute écriture, la mienne sûrement – avait ici un aspect effrayant [...]. Je crois maintenant que l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre [...] doivent être mises en danger toutes les fois que c'est possible. (E, 608)

[Dieses Unwissen vom Folgenden – das vielleicht jedes Schreiben charakterisiert, sicherlich meins – hatte hier einen beängstigenden Aspekt [...]. Ich glaube inzwischen, dass die Einzigartigkeit, die Kohärenz, auf die ein Werk hinausläuft, [...] so oft wie möglich in Gefahr gebracht werden muss.]

Ernaux verweist hier auf verschiedene sehr spezifisch französische Kontexte: Zum einen auf die Konstellation von *écriture* und *photographie* im Anschluss an Marcel Proust und Roland Barthes, in dem sich das moderne Schreiben in der Paragone der Photographie reflektiert;¹⁹ zum anderen auf das Verhältnis von *œuvre* und *écriture*, wie sie etwa in der Tradition von André Gide, Marcel Proust und Roland Barthes diskutiert wird – genau der Kontext übrigens, aus dem (oder besser: gegen den) ja auch Lejeunes Apologie des Tagebuchs hervorging.²⁰ Ernaux wird hier immer schwanken zwischen einem emphatischen Begriff von Schreiben und Vorbehalten gegenüber der auratisierten Rolle des *écrivain*, deren politische und geschlechtliche Konnotationen ihr problematisch sind.

Beide Momente des *Journal du dehors*, die Äußerlichkeit und die Unsicherheit, sind auch konstitutive Momente von *Les Années*. »Toutes les images disparaîtront« (E, 927), alle Bilder werden verschwinden, ist der erste Satz des Textes, auf den eine Reihe von Erinnerungsbildern und erinnerten Aussprüchen

folgt, persönliche und unpersönliche, Splitter, im Text unverbunden. Aus ihnen erhebt sich die Erzählung des Lebens, weiterhin immer wieder unterbrochen, in Textblöcken, die einzelne Beobachtungen, Ereignisse, Erfahrungen erzählen: was man machte, sagte, tat, immer mit großer Distanz, in dritter Person wird über *elle*, sie, die Protagonistin gesprochen, die offensichtlich Züge der Autorin trägt. Strukturiert wird das zum einen durch die Beschreibung von Photographien, später Filmen und Videos, die als »Standbilder der Erinnerung« fungieren²¹ und das Individuum zeigen, das vergangene wie auch das erinnernde, mitsamt den Gefühlen, die die Erinnerung auslöst; zum anderen von Schilderungen der Familientreffen, der Rituale der Geselligkeit und Erinnerung, aber auch der wachsenden Entfremdung.

In dieser Weise wird die Geschichte des Heranwachsens, Erwachsenwerdens und Alterns erzählt, als Geschichte des sozialen Aufstiegs, der mit dem historischen Wandel der Nachkriegszeit Schritt hält: Mit 1968, mit dem Amtsantritt Mitterands, mit dem 11. September. Vor allem verwandelt der technische Fortschritt die gewohnte Welt durch Neuheiten: »Das immer schnellere Aufkommen neuer Produkte drängte die Vergangenheit zurück.«²² Die Konsumgüter nehmen eine immer größere Rolle im Leben und dann auch in der Erinnerung ein: Auf den Familienfeiern wird bald über Autos, Küchen, Häuser, später Mobiltelefone und Computer gesprochen, in der Erinnerung bleibt, was man wann erwarb.

Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec ›Je me souviens: du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy, de Devaquet, de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Benco. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre: des marqueurs d'époque. (E, 1072)

[Man trug ein großes, vages Gedächtnis der Welt in sich. Von fast allen Ereignissen blieb einem nur ein Wort, ein Detail, ein Name in Erinnerung, etwas, was einen wie Georges Perec ›Ich erinnere mich‹ sagen lässt: Die Entführung des Barons Empain, Picorette-Schokobonbons, die Socken des Premierministers Bérégovoy, die Loi Devaquet, der Falklandkrieg, Benco-Kakaopulver. Es waren keine echten Erinnerungen, auch wenn man sie so nannte, sie waren etwas anderes: Merkmale einer Epoche.²³

Der Rhythmus dieser Dinge, die Beschleunigung und zugleich Entleerung der Zeit ist zugleich die Form der Darstellung, in der etwa die Aufzählung eine große Rolle spielt. Sie verändert auch die Form der Erinnerung. Immer wieder versucht die Protagonistin, die verschiedenen Bilder ihres Erlebens in eine Erzählung zu fassen, Identität zu gewinnen und zur Schriftstellerin zu werden. Das

gelingt freilich erst am Ende des Textes, als sie sich entscheidet, jene falschen Erinnerungen, die Zeichen der Epoche mitzuerinnern:

La forme de son livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler des signes spécifiques de l'époque, l'année, plus ou moins certaine, dans laquelle elles se situent [...]. Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. (E, 1082).

Die Form ihres Buchs kann also nur zum Vorschein kommen, wenn sie in ihre eigenen Gedächtnisbilder eintaucht und sich die Merkmale der Epoche oder des jeweiligen Jahres, aus dem sie ungefähr stammen, ansieht [...]. Sie will aus dem Abdruck, den die Welt in ihr und ihren Zeitgenossen hinterlassen hat, eine gesellschaftliche Zeit rekonstruieren, eine Zeit, die vor Langem begann und bis heute andauert – sie will in einem individuellen Gedächtnis das Gedächtnis des kollektiven Gedächtnisses finden und so die Geschichte mit Leben füllen.²⁴

Offensichtlich ist das eine Proust'sche Konstellation, in der der Text davon erzählt, wie und was er wird. Es ist freilich nicht die wiedergefundene Zeit des Individuums, sondern die des Kollektivs, oder genauer die gelebte Zeit der Geschichte, in der sich Individuelles und Kollektives getroffen haben, Jahr für Jahr und immer wieder anders und neu. Es wird deshalb auch jetzt kein Ich gehen, und keine inspirierte Sprache, sondern nur die ganz normale Sprache: »Il n'a avait pas de monde ineffable surgissant par magie de mots inspirés et elle n'écrirait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous, le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce que la révoltait« (E, 1083). Die *langue de tous*, die Sprache von allen oder auch das Gerede, ist die einzige Sprache, in der der Text geschrieben werden kann, der deshalb immer breit davon spricht, was ›man sagte‹ und dachte, was so gesprochen wurde und was man kollektiv erinnerte, gerade wenn es nur die oberflächliche Sprache der Werbung und der Massenkultur ist.

Das Leben zu schreiben, nicht mein Leben und auch nicht ein Leben schreiben, so beschreibt Ernaux ihr Programm in dem 2011 erschienenen Band *Écrire la vie*, der ihre verschiedenen Texte zusammenfasst, diaristische wie romanhaftete.²⁵ *Écrire* und *vivre* – im Englischen gibt es dafür die schöne Formulierung *life-writing* – sind dabei zusammen, aber fallen nicht in eins, das Leben wird nicht zur Einheit wie in der Autobiographie, und die Schrift absorbiert nicht das Leben – im Gegenteil gilt es, dem Bedürfnis zu widerstehen, es ist wohl, so

wird an verschiedenen Stellen deutlich, ein spezifisch männliches Bedürfnis, aus dem Leben ein Kunstwerk zu machen. Weil sich das Leben eben nicht selbst schreibt, weil das Schreiben immer nur ein Teil des Lebens ist und weil es bestimmter Formen bedarf, um Leben schreiben zu könne. In *Les Années*, das in der Entwurfsphase mal *Jour du monde* heißen sollte, ist es die einzelne Erinnerung, die immer wieder eine Konjunktion zwischen Leben und Schreiben stiftet, zwischen dem einen Tag und der Welt – denken wir an Benjamins Weltlauf –, nicht als kontinuierliche Erzählung, sondern momenthaft, immer neu ansetzend, letztlich auch hier: mit dem Rücken zur Wand. Und auch in der Gesamtform von *Écrire la vie* löst sich diese Spannung nicht auf – schon deshalb nicht, weil Ernaux neben diesem Text gleich einen weiteren veröffentlicht, eine Art Werktagbuch *L'Atelier noir*, das gewissermaßen die andere Seite des Lebens umfasst. Hier können wir unter dem Datum des 14. Mai 2002 lesen:

C'est depuis octobre 83 que je veux faire une vie de femme, un roman total. La forme que je donnerai à la résolution de mes problèmes structurels ne peut être celle qui correspond à qq de ma vie. Ce sera, dans mon livre, ce qui sera seulement et pleinement unique. Il me paraît évident qu'une *vie* en narration romanesque est une imposture. Plus je pense à mon ›histoire‹ plus elle est en ›choses‹ extérieures (fond) et fragments (forme). Les romans nous font croire que la vie est dicible en roman. Rien n'est plus une illusion. Fausseté absolue de ›l'autofiction‹ (en dehors de S. Doubrovsky).²⁶

[Seit Oktober 83 will ich das Leben einer Frau zu einem ›totalen Roman‹ machen. Die Form, in der ich meine strukturellen Probleme lösen werde, kann nicht die Form sein, der irgendetwas aus meinem Leben entspricht. Sie wird in meinem Buch einmalig und völlig einzigartig sein. Es scheint mir klar, dass ein Leben in der romanhaften Fiktion eine Täuschung ist. Je mehr ich über meine ›Geschichte‹ nachdenke, desto mehr setzt sie sich aus äußeren ›Dingen‹ (Hintergrund) und Fragmenten (Form) zusammen. Romane lassen uns glauben, dass das Leben in einem Roman sagbar ist. Nichts ist mehr eine Illusion. Absolute Falschheit der ›Selbst-Fiktion‹ (jenseits von S. Doubrovsky).]

IV.

Drei Beispiele haben entwickelt, wie Gegenwart geschrieben wird, drei Beispiele, die sich mehr oder weniger explizit auf das Modell des Chronisten oder der kollektiven Autobiographie beziehen. Das heißt natürlich nicht, dass es in allen drei Fällen um ein und dasselbe geht, dass wir es hier mit einer Gattung zu tun haben – mit festen Gattungsbegriffen wird man hier wie auch sonst in der

Gegenwartsliteratur nicht weit kommen. Es handelt sich eher um eine Anzeige bestimmter Problemlagen, die sich dann auch mit anderen Problemen verbinden und überschneiden, etwa mit der Problematik der Zeitgeschichte bei Kluge, mit der des Verhältnisses von Literatur und neuen Medien bei Goetz und der Autobiographie und Autofiktion bei Ernaux. Es sind Probleme, die man mit aller Vorsicht an die Frage des Realismus anschließen könnte, genauer an die Frage, wie nach der Auflösung des klassischen Realismus wieder über Wirklichkeit geschrieben werden kann; etwa über die Realität der historischen Fiktion, über das Reale der hochkontingenten Kommunikation, die Wirklichkeit des Lebens. Wie jeder Realismus hat auch dieser klare politische Implikationen, nicht nur bezogen darauf, welche Art von Wirklichkeit beschrieben wird, sondern auch was – und wer – dabei zur Sprache kommt.

Vor allem aber geht es dabei immer um Gegenwart: Wie es möglich ist, die Gegenwart einer sich so radikal wie rapide wandelnden Zeit darzustellen und zwar in ihren verschiedenen Dimensionen, der subjektiven Zeit des Erlebens, der biographischen des Erinnerns und der historischen des kollektiven Gedenkens. Alle Texte zeigen in ihren Schreibweisen, wie diese Zeiten ineinander spielen und sich bedingen; alle mobilisieren dabei sowohl avantgardistische wie auch anachronistische Züge: Etwa Kluge die Kalendergeschichte, Goetz die Ästhetik der Plötzlichkeit und Ernaux ihre Variationen über das Kollektiv der Provinz. Alle machen gerade durch ihre Anachronismen auch deutlich, dass man diese Gegenwart nicht direkt und unmittelbar zur Sprache bringen kann, sondern dass sie der Konstruktion, der Umwege, der komplexen Text- und auch Werkstrategien bedarf, Strategien, die mit Vervielfältigung arbeiten, mit Serialisierung, mit Montage und Dokumentfiktion – insgesamt mit Kompositionsverfahren, die das große Ganze im kleinen Teil, das Objektive im Subjektiven erschließen. Diese Verfahren zu verstehen, und über diese Verfahren dann auch die Gegenwart zu erkennen, ist die Aufgabe der literaturwissenschaftlichen Untersuchung.

Anmerkungen

- 1 Alexander Kluge, *Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack*, in: *Neue Rundschau*, 1 (2001), 73–91, hier 73. – Der vorliegende Aufsatz geht auf einen Vortrag an der Universität Halle vom Mai 2019 zurück und ist Teil eines gemeinsamen Projektes mit Detlef Schöttker über Literarische Chronistik der Moderne. Für wichtige Hinweise danke ich Michael Franz.
- 2 Vgl. etwa Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek/Hamburg 1989; Francois Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*, New York 2015; Hans-Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Frankfurt/Main 2010.

- 3 Alexander Kluge, *Der große Sammler der Wahrheit. Alexander Kluge im Gespräch mit Sven Siedenberg*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.11.2000, 18; vgl. zu Kluge als Chronist auch Wolfgang Reichmann, *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*, Bielefeld 2009.
- 4 Kluge, *Erzählen ist die Darstellung von Differenzen*, 75. Kluge betont dabei auch die Bedeutung des Anachronismus: Ihn interessiere, was uns an Vergangenen in Zukunft wieder begegnet (Alexander Kluge, *Die Chronik der Gefühle*, Frankfurt/Main 2000, Bd. II, 7), es gehe ihm um das Verhältnis von Gegenwart und Urgeschichte, das Kluge mit Benjamin als Jetztzeit charakterisiert (ebd., 11), und um die die Verschränkung verschiedener Zeitstufen (ebd., 952f).
- 5 Alexander Kluge, *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*, Frankfurt/Main 2014, 291; diese Ausgabe wird im Folgenden im Text mit Sigle K zitiert.
- 6 Im Original kursiv gesetzt, was hier recte wiedergegeben ist und umgekehrt.
- 7 Zum Verhältnis von ›Geschichte der Sieger‹ und ›Historie der Besiegten‹ vgl. auch Reinhard Koselleck, *Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze*, in: ders., *Zeitschichten, Studien zur Historik*, Frankfurt/Main 2000, 27–76, bes. 67ff., hier 67.
- 8 Zum Pseudodokumentarismus vgl. Marijke Fisch, *Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges »Schlachtbeschreibung«*, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), *Alexander Kluge (= suhrkamp taschenbuch materialien)*, Frankfurt/Main 1983, 26–49.
- 9 Walter Benjamin, *Der Erzähler*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1977, Bd. II, 438–465, hier 452.
- 10 Rainald Goetz, *Abfall für alle*, Frankfurt/Main 1999, 650; Verweise auf diesen Text im Folgenden mit Sigle G.
- 11 Peter Krupp, *Selbstbeobachtung im Medienwechsel*, in: Helmut Gold u.a. (Hg.), *Absolut privat? Vom Tagebuch zum Weblog. Katalog der Museumsstiftung Post und Kommunikation*, Heidelberg 2008, 134–137.
- 12 Vgl. Eckart Schumacher, *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2003, 111–154.
- 13 Zu Luhmann vgl. etwa Glenna Sinning, *Erkenntnispoesie. Strategien literarischer Erkenntnis bei Rainald Goetz*, München 2018.
- 14 Vgl. André Menke, *Die Popliteratur nach Ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes. Schamonis. Krachts in den 2000er Jahren*, Bochum 2020, 29.
- 15 Philippe Lejeune, *»Liebes Tagebuch«*. *Zur Theorie und Praxis des Journals*, München 2014, 333.
- 16 Ebd., 322.
- 17 Annie Ernaux, *Les Années*, in: dies., *Écrire la vie*, Paris 2000, 925–1085; Verweise auf den gesamten Band im Folgenden mit Sigle E.
- 18 Annie Ernaux, *Journal du dehors*, in: E, 497–547; Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben, hier und im Folgenden von mir.
- 19 Vgl. dazu Nora Cottille-Foley, *L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux*, in: *French Studies*, 62(2008)4, 442–454; Akane Kawakami, *Photobiography. Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*, London 2013.
- 20 Vgl. dazu Sam Ferguson, *Diaries Real and Fictional in Twentieth Century French Writing*, Oxford 2018.
- 21 Annie Ernaux, *Die Jahre*, übers. von Sonja Finck, Berlin 2017, 253; franz.: *»arrêts sur mémoire«* (E, 1083).

- 22 Ernaux, *Die Jahre*, 92; franz.: »L'arrivée de plus en plus rapide des choses faisait reculer le passé« (E, 981).
- 23 Ernaux, *Die Jahre*, 236f.
- 24 Ebd., 252.
- 25 Vgl. die programmatische Formulierung: »Non pas ma vie, ni sa vie ni même une vie. La vie, avec ses contenus que sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle [...]. Mais la vie ne dicte rien. Elle ne s'écrit pas d'elle-même. Elle est muette et informe. Écrire la vie en se tenant au plus près de la réalité, sans inventer ni transfigurer, c'est l'inscrire dans une forme, des phrases, des mots« (E, 7f). [Nicht mein Leben, nicht ihr Leben, nicht einmal ein Leben. Das Leben, mit seinen Inhalten, die für alle gleich sind, die man aber individuell erlebt [...]. Aber das Leben diktiert nichts. Es schreibt sich nicht von selbst. Es ist stumm und formlos. Das Leben schreiben, indem man so nah wie möglich an der Realität bleibt, ohne zu erfinden oder zu verklären, das heißt: es in eine Form, in Sätze, in Worte fassen].
- 26 Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris 2011, 191 f.; zur supplementären Rolle dieses Textes vgl. auch Ferguson, *Diaries Real and Fictional*, 214ff.

Claudia Keller

›Dier‹ nervt

Ann Cotten liest Peter Handke

Ann Cotten gilt dem Feuilleton als das aktuelle »Wunderkind der deutschen Literatur«¹ und als die »klügste und schwierigste Dichterin in deutscher Sprache«.² Die 1982 in Ames (Iowa, USA) geborene und in Wien aufgewachsene Schriftstellerin stellt mit ihren Gedichten und Erzählungen, unter anderen *Fremdwörterbuchsonette* (Gedichte, 2007), *Der schaudernde Fächer* (Erzählungen, 2013), *Lyophilia* (Erzählungen, 2019), so Katharina Teutsch, »eine Herausforderung für die Literaturkritik« dar.³ Mit dem in »Pseudo-Spenser-Strophen« (so der Klappentext) verfassten Epos *Verbannt!* schreibt sie sich in eine männlich geprägte Gattung ein und besetzt das Anachronistische radikal neu. Sie erzählt darin die Geschichte einer bisexuellen Fernsehmoderatorin, die aufgrund einer Affäre mit der Tochter einer Kollegin auf eine einsame Insel verbannt wird. Sex ist dabei nicht nur Skandalon auf der Inhaltsebene, sondern bereits in der Anrufung der Musen das Movens poetologischer Selbstdarstellung: Das »Reimewesen [...] wippt // unsicher, nur so rum, und wartet auf den Plot, / der aber, wie im Lehnstuhl ein alter Lokalgott, / sich ziert, weil er noch ein bisschen mehr Striptease sehen / möchte, immer noch hoffend, dass die Hemmungen vergehen«.⁴

Die Hemmungen des Textes vergehen so schnell nicht. Vielmehr bestehen seine Erzählverfahren – voller Skepsis gegen die vorantreibende Handlung – auf den Wendungen und Faltungen, auf der variierenden Bewegung an Ort und Stelle. Die wiederholenden Strukturen ihrer Reime treibt Cotten gerne bis an die Grenze des Kalauers und so irritiert sie wohl weniger, wie es die Erzählinstanz befürchtet, mit dem bloßen »Vergleich von Dichtung und Sex«,⁵ als mit den darin – in Dichtung und Sex – ausgeübten Praktiken. Prompt explizieren auch diverse »Kritikernmie« (es handelt sich bei dieser Schreibweise um »Polnisches Gendering«, das Cotten in vielen ihrer Texte verwendet⁶), was die Formulierung »Wunderkind« – ein »Kind«, über das man sich »wundert«⁷ – enthält: Ann Cotten nervt.

Man findet im Internet alles, und so auch Kommentare, die in ihren Texten »nichts als Schaumschlägereien« sehen, und eine »Pose« identifizieren, »die nervt und noch mehr nervt, je mehr sie vom Feuilleton mit ebenso leeren Worten gelobt wird.«⁸ Dabei hat die Kritik an Cottens Pose längst das Feuilleton selbst

erreicht, etwa in Björn Hayers Rezension zu *Lyophilia*. Die »Unschärfen und Abschweifungen« seien »nicht das wesentliche Problem«, sondern »[b]leklagenswert erscheint vielmehr der Gestus dahinter« – durch »die Wiener Avantgarde, allen voran das Werk Friederike Mayröckers« geprägt, habe »die Autorin das poststrukturalistische Denken aufgesogen«, und so werde in diesem Werk »sämtliches mit Ach und Krach dekonstruiert«. Damit verkaufe sich, »eine eigentlich talentierte Autorin letztlich unter Wert« mit »ihrer verkrampten Ausstellung vermeintlicher politischer und ästhetischer Avanciertheit.«⁹ Pose, Gestus, Schaumschlägerei, Verkramptheit – da scheint sich jemand ziemlich zu nerven.

Doch was hat es mit dem Nerven auf sich? Ist das, was hier als Pose an- und vermeintlich vorgeführt wird, nicht etwas ganz anderes? Bereits diese ersten Hinweise zeigen, dass Cottens Spiel mit den Stillagen zwischen Virtuosität und Kalauer aufgeht: Es entlarvt die Kritik – sowohl in ihrem positiven als auch in ihrem negativen Urteil als Mansplaining, das mit Formeln wie »Wunderkind«, »talentierter Autorin«, Dekonstruktion etc. genau das einhegt, was mit dieser Literatur in Frage steht. Das Nerven, so maniert es auch daher kommen mag, stellt eine intensiv reflektierte poetologische Dimension von Cottens Literaturauffassung und ihres Schreibens dar – ja man könnte, um eine nicht mehr ganz modische Formulierung zu verwenden, von einer Poetik des Nervens sprechen.¹⁰

In ihrer Salzburger *Stefan Zweig Poetikvorlesung* von 2017/18 mit dem Titel *Was geht* treibt Cotten – auch als Reaktion auf die an sie gerichteten Vorwürfe – das Nerven so weit, bis sie die Nerven verliert, eine Praktik, die sie als »Durchdrehen« (78) bezeichnet. Gemeint ist das Verfahren, die (eigenen) psychischen und literarischen Tendenzen bis an den Punkt zu bringen, wo sie, wie die Räder eines Fahrzeugs im Sumpf, keinen Halt mehr finden und ins Leere gehen. Damit verdeutlicht Cotten einerseits, dass es bei der nervenden Pose um durchaus Existenzielles geht, nämlich darum – so benennt sie bereits ganz zu Beginn die Hauptfunktion von Vorlesungen –, dass man sich des »Selbst-Seins auf die angenehmste Weise enthebt« (8). Die folgenden Erörterungen erproben verschiedene Wege, wie das immer in sich selbst verstrickte (post)moderne Subjekt von seiner Selbstbezüglichkeit abzusehen versucht. Andererseits gerät mit diesem »Durchdrehen« die (postmoderne) Dekonstruktion, die in der Literaturkritik zur überholten Geste geschrumpft ist, selbst in den Blick: Ihre, zumindest in gewissen institutionalisierten Formen, langsam in die Jahre gekommene Maschine, wird von Cotten ebenfalls bis an den Punkt getrieben, wo ihr »Nerven« sichtbar wird, wo sie nicht mehr greift, und wo in Frage steht, was mit ihr weiter geschehen soll. Bei Cotten bleibt die Dekonstruktion deswegen in Bewegung, weil sie erneut kritisch befragt und mit Kategorien und Praktiken ergänzt wird, von denen sie sich abgehoben hatte. Cotten nimmt das Durchdrehen noch einmal

ernst, begreift es aber – so etwa mit dem »Vergleich von Dichtung und Sex« – als körperbetonte und körperbezogene Praktik, verbindet es mit phänomenologischen Interessen an der Leiblichkeit und wendet es existenziell.¹¹ Die Wege, die Cotten beschreitet, wenn sie sich fragt, *was geht*, mäandrieren zwischen den vermeintlichen Antinomien dieser Positionen hin und her.

Wenn Cotten, wie zu sehen sein wird, die Kategorie des Existenziellen wieder einführt, die vom (Post)Strukturalismus in Abhebung unter anderen von Sartre verabschiedet wurde, dann liebäugelt sie auch mit Autoren, die von ganz anderer Warte aus nerven. Die Provokation ihres Schreibens liegt neben den Sex-Vergleichen darin, dass sie sich nicht nur diejenigen zu ihren Saufkumpanten macht, die zur gleichen Clique gehören. Zu ihnen zählt vielmehr auch der in der Poetikvorlesung mehrfach genannte Peter Handke. Peter Handke nervt Ann Cotten (und nicht nur sie), aber sie liest ihn auch und kann etwas mit ihm anfangen – inwiefern, wird zu sehen sein.

Mit Handke steht ein weiteres ehemaliges »Wunderkind« des Literaturbetriebs zur Debatte, bei dem jedoch seit ein paar Jahrzehnten eine Abwendung von den avantgardistisch-sprachkritischen Anfängen und eine Hinwendung zu einer mystischen Weltanschauung kritisch diagnostiziert wird. Die Empörung bei der Vergabe des Literaturnobelpreises an Handke im Herbst 2019 betraf vor allem seine proserbische Haltung sowie sein »Frauenbild« und steigerte sich auch bis zum »Durchdrehen«. Ist man bei Cotten über die dekonstruktivistische Pose genervt, so enerviert man sich bei Handke poetologisch gesehen darüber, dass er deren Einsichten zumindest in seinen jüngeren Werken trotzig negiere. Paul Jandl bemängelt etwa, dass Handke sich in der 2017 erschienenen *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* in einer »Anrufung des heiligen Bimbams« übe:¹² »Der Gemeinde wird ein ›Glaube mir!‹ zugerant, das die einen in die Arme des Dichters treibt und die anderen mitunter ratlos zurücklässt.«¹³

Seit der Tetralogie rund um die *Langsame Heimkehr* (1979) zeichnet sich bei Handke ein neuer Weltzugang und damit verbunden eine epische Erzählweise ab, denen Peter Hamm, knapp vier Monate nach dem Massaker von Srebrenica, in seiner Laudatio bei der Verleihung des Schillerpreises an Handke Folgendes attestiert: »Peter Handke hat das Schwierigste und Höchste gewagt, was ein Schriftsteller nach Kafka überhaupt wagen konnte, nämlich erzählend wieder für Weltvertrauen zu werben und Weltvertrauen zu schaffen.«¹⁴ Man kann darin freilich auch einen gefährlichen Eskapismus sehen¹⁵ – ob man Handke als schwierig erachtet, oder ihm attestiert, Schwieriges zu leisten, ist auch eine Frage der Perspektive. Oder aber man kann die Vermutung formulieren, dass solche Zuschreibungen den Blick auf die Sache, wie auch bei Cotten, eher verstellen, und so drängen sich verschiedene Fragen auf: Wieso arbeitet sich Cotten an

einem Autor mit solchem Ruf ab? Weshalb liest sie ihn? Was hat sein Nerven mit ihrem Nerven zu tun? Und was ist das eigentlich, ›nerven? Zeit also für eine Rekonstruktion von Cottens Handke-Lektüre.

*Potenzgebaren und Selbstbefriedigung:
Kritik an Ponge, Deligny und Handke*

In den erwähnten Poetikvorlesungen *Was geht*, in denen Cotten auf viele SchriftstellerInnen Bezug nimmt, die quer durch die Sprach- und Zeitzonen hindurch eine Poetik des Gehens entwickelt haben, verweist sie an vier Stellen auf Handke. In der ersten Vorlesung zitiert sie eine längere Passage aus *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), die wiederholt als Programmschrift seiner Verwandlung vom ehemaligen Kafka-Schüler zum Cézanne-, Rilke- und Heidegger-Priester gelesen wurde.¹⁶ Um diese Stelle wird es unten noch ausführlich gehen. Indem Cotten mit dem Titel des fraglichen Kapitels *Silly Walks* auf den gleichnamigen Monty-Python-Sketch anspielt, setzt sie das mystische Raunen in Handkes Text bereits unter ironische Vorzeichen.¹⁷

Eingeführt wird Handkes Name mit folgendem Satz: »Ein obsessiver Freund des Rausches des Spazierens und des ›Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus‹ ist Peter Handke« (35). Gehen beziehungsweise Spazieren, Obsession, Rausch, Fremdheit, Intertextualität – neben einigen Handke-Topoi sind in diesem, wie noch zu sehen sein wird, von Wilhelm Reichs *Charakteranalyse* (1933) angeleiteten Miniaturporträt, bemerkenswerte Akzente gesetzt: Cotten macht Handke nicht nur zum Spaziergänger- und Schriftsteller-Kollegen, sondern, indem sie die Obsession und den Rausch betont, auch zum Saufkumpan. Damit lässt sie ihm ein passant angedeihen, was dieser an Dichtern wie Hölderlin verehrt, aber an dem Heidegger vermisst, in dessen Nähe er wiederholt gebracht wird: »Dem Heidegger aber fehlt doch das Entscheidende: das Trunkene (mit oder ohne Wein)«. ¹⁸ Allein dieser Satz, auch wenn sie ihn wahrscheinlich nicht kennt, berechtigt Cotten dazu, Handkes ›Kehre‹ eher als Schlenker im *silly walk* eines Angetrunkenen zu sehen, denn als rigoroses philosophisches Programm.

Die zweite Stelle betrifft Handke als Übersetzer und damit auch sein überwiegend männlich geprägtes Fördernetzwerk.¹⁹ Im Kapitel *Vertrauen* zitiert Cotten den Abschnitt *Das Vergnügen in den Kiefernwäldern* aus Francis Ponges *Das Notizbuch vom Kiefernwald und La Mounine* (1995, Orig. 1982) »in der Übersetzung von Peter Handke, und«, so ihr Fazit, »spätestens da beginnt es mich zu gruseln, was für ein freierhaftes Sprechen-Über in der Literatur praktiziert wird« (57). Denn das, was LiteraturwissenschaftlerInnen mit Blick auf diese Literatur

als eine legitime Haltung anerkennen, »sich in die Dinge hineinzusetzen und sie »auszudrücken« bzw. ihre ureigene Sprache ins Textuelle überzuleiten«, wird in ihrer Analyse als »Kiefernporno« entlarvt, der die »Dinge« vielmehr seinen Phantasien unterwirft und dessen Machtstruktur sich intersektional mit einem rassistischen Exotismus – dem »Blick auf »fremde« Rassen (eine besondere Spezies« – selber besonders!)« – kreuzt (57).²⁰

Cotten, die für ihr *Hauptwerk* den Untertitel *Softsoftporn* (2013) wählt,²¹ hat weder gegen Pornographie noch gegen andere Formen von Sexarbeit etwas einzuwenden, doch hier geht es ihr um eine Kritik an gut getarnten, spezifisch patriarchalen Ausprägungen hiervon. Wenn Ponge bei seinem Gang durch den Wald die »bewährt-gesunde Atmosphäre, einlenl diskret-maßvollelnl Duft, eine vibrierende Musikalität« beschreibt, dann erscheint er als Freier in einem Etablisement, der sich ganz der heteronormativen Matrix gemäß an der Anthropomorphisierung einer stets weiblich konnotierten Natur aufgeilt (»Ihre Äste nadeln, und ihre Stämme schälen sich« [57]) und das rassistisch grundierte Überlegenheitsgefühl mit »objektiver« Erkenntnis verwechselt. Der Übersetzer Handke, der bei seinen Wanderungen durch die Sainte-Victoire ebenfalls von der Suche nach einer solchen Ponge'schen »Wirklichkeit« geleitet wird (»die Schirmpinien und meine Daseinsfreude, das ist geltende Wirklichkeit«²²), ist hier mitgemeint. Cotten rechnet mit einer ganzen Reihe männlicher Schriftsteller ab, deren »Naturverbundenheit« eine vermeintliche Objektivität in Anspruch nimmt, die sich bei näherer Betrachtung aber ins Gegenteil verkehrt: Mit ihren Ausrufen – »Diese Zurückgenommenheit! Diese Diskretion! Dieser Überschwang! Dieser effektive Respekt! Dieses Fast-Nichts-Tun!« (58) – verdeutlicht Cotten, dass es sich hier um »Posen« handelt, die Gewaltstrukturen verdecken. Das Mitgehen mit den Dingen zum Zweck der Enthebung vom »Selbst-Sein« gelingt gerade nicht, es entsteht kein Dialog mit der Geliebten namens Natur, sondern nur ein »freierhaftes Über-sie-Sprechen«. Es ist eine Haltung, die sich von der »Wirklichkeit« einen blasen lassen möchte.

Dabei lässt Cotten keinen Zweifel daran, dass Ponges vermeintliches Lob der Dinge, seine Hinwendung zum »Kleinen, Alltäglichen«, biographisch als eine »Art innerell Emigration« zu deuten sei, deren Problematik spätestens in der von der Literaturwissenschaft vorgenommenen »Verklärung dieser Haltung« offenbar wird, die »unser kollektives Gewissen« beruhigt (57). In Cottens auf Wilhelm Reich basierender Schriftstellertypologie – siehe weiter unten – wird sich Ponge als ein aristokratischer Flaneur herausstellen, als einer, der die orale Phase nie überwunden hat, der sich besonders und über allem erhaben dünkt. Dabei bleibt hinter dieser Schelte die Faszination lesbar, merkt Cotten doch sogleich an, dass sie von ihm einmal ganz »begeistert« (56) war: »Meine Kritik hier fällt

auf mich zurück, wie ein Stück Spucke senkrecht in die Luft gespuckt« (58). Auch wenn Cotten eine Anti-Flaneurse, eine »Vagantni« (32) ist, so ist es auch der ihr selbst eigene Besonderheitsdrang, der sie zu einer »Flaneurdarstellerin« macht, die zwar »das Modell lächerlich und fragwürdig« erscheinen lässt, die aber vor ihrem Spiegelbild erschrickt, sich selbst als Karikatur erkennend (7). Cotten lässt sich von den Modellen, die sie kritisiert, auch immer mal wieder anstecken.

Die dritte und vierte Erwähnung Handkes, die in der zweiten Vorlesung unter dem Stichwort »Realismus« fallen, stehen, wie bereits die zweite, im Zusammenhang literarischer Traditionsbildung, also der entscheidenden Frage, wen man sich zu Saufkumpanen macht: »Ich beginne heute mit Deligny, dem französischen experimentellen Verhaltensforscher, der, kann man sagen, in derselben Tradition wie Ponge schreibt, wie Michaux und eben auch unser Handke, sehr tastend, und so weiter« (65). Fernand Deligny (1913–1996), der unter anderen mit Félix Guattari und Gilles Deleuze im Austausch stand und dessen Projekte finanziell von Pink Floyd unterstützt wurden,²³ lebte zusammen mit autistischen Kindern abgeschieden von der Zivilisation in den Cevennen auf der Suche nach einem Umgang, der sich von den damaligen institutionellen Rahmenbedingungen radikal unterschied. Er beobachtete die Handlungen, untersuchte und zeichnete die täglichen Wege, die »lignes d’erres«,²⁴ der manchmal fast ganz stummen Kinder und versuchte, »so wie Ponge der Natur und den Gegenständen nachforschte, mit der Sprache eine andere Denkweise nachzuvollziehen oder wenigstens überhaupt sprachlich zu ermöglichen« (66). Neben der Affinität zu Umwegen verbindet ihn mit Handke ein Anarchismus, der sich »an den Rändern vom Offiziellen« (ebd.) positioniert.

Cotten zitiert, um das Tastende dieses Schreibens zu verdeutlichen, einen mehrseitigen Ausschnitt aus Delignys *Eine einzigartige Ethnie. Natur und Macht und die Natur der Macht* (2013, Orig. 1980). Das Anliegen ist das gleiche, das eigentlich auch Ponge hat: das eigene Ego zurückzunehmen. Deligny stellt dazu dem »Know-how« des Akrobaten die »Intuition« des Hanswursts gegenüber.²⁵ Das »wahrheiten« der Philosophie, die er realisieren möchte und die in enger Beziehung zum »hanswursten« steht, liegt weit »weniger im Sinn der Wörter oder in dem, was sie eventuell sagen können oder wollen, [...] sondern eher in ihren Resonanzen und versehentlichen Schwankungen des Tons« (69). Er möchte so viel wie möglich von dem »evakuieren, was vom Wollen der Wörter und von ihrem Vermögen, das die Macht selbst ist, abgezogen werden kann« (ebd.). Sobald man die Sprache nur als Instrument gebraucht und Zwischentöne missachtet, passiert das, was mit einem zum Bogen umfunktionierten Ast geschieht, obwohl er noch gleich aussieht: »Es geht nur noch darum, es [das Ding] gebrauchen zu wollen, und, wenn möglich, zu erreichen, was angestrebt wird. Das führt zu

einer beträchtlichen Veränderung der gewohnten Wegstrecken (*trajets*), die nicht mehr dieselben sind, und die Menschen sind nicht mehr dieselben wie die vor der Erfindung« (71). Die Wege dieses instrumentellen Sprachgebrauchs unterscheiden sich radikal von den »lignes d'erre« seiner Schützlinge. Cotten zieht daraus weitreichende Konsequenzen:

Es ist nicht so, dass Literatur, dass Deligny hier ein großes Geheimnis beschreibt, es wird nur selten so präzise zur Sprache gebracht. Die Literatur ist eher notorisch dafür, idealischen Illusionen (etwa der der prinzipiellen Sinnhaftigkeit des Auf-den-Punkt-Bringens) mit Karacho auf den Leim zu gehen. Das kann einen manchmal so dankbar für die tastenden, überbehutsamen Texte der Postmodernisten und Handke machen, auch wenn genau dieses Überbehutsame einem auch ziemlich auf die Nerven gehen kann.

Denn das Tasten nimmt ja auch die Fähigkeit der Literatur, abstrakt und für niemanden und zu niemandem Bestimmten zu sprechen, nur für die Wahrheit das Wort zu sein, allzu ernst – so ernst, dass die soziale Funktion jedes Textes als Ereignis und Sprechakt *einverleibt wird* der unerklärlich entschieden übergeordneten L'art-pour-l'art-Ideologie. (71)

Bei aller Faszination für Delignys Projekt wird hier das Nerven explizit. Um zu zeigen, *was* nervt, unterscheidet Cotten zwei Positionen. Dem »Überbehutsamen« in Delignys Wegstrecken attestiert sie zunächst eine eigene Präzision, die ihn vor jener Gefahr bewahrt, der die Literatur manchmal »mit Karacho auf den Leim« geht.²⁶ Sie spielt darauf an, dass die Literatur, die ohne Vorspiele und Umwege direkt auf den einen (Höhe-)Punkt hinzielt, vom eigenen Potenzgebaren geblendet ist und nicht erkennt, dass die verheißene Befriedigung nur eine Illusion ist. Dem steht das Tasten Delignys gegenüber, den sie hier mit den »Postmodernisten und Handke« zusammenführt – und letztlich auch mit sich selbst, schwingt doch auch hier die Kritik an ihrer dekonstruktiven Pose und der damit verbundenen Umständlichkeit mit. Im »Überbehutsamen« erkennt Cotten eine Problematik, die nicht nur Delignys Anliegen, sondern auch dasjenige der »Postmodernisten und Handkels« ins Gegenteil zu drehen droht: Von einer großen Ernsthaftigkeit (oder Humorlosigkeit) grundiert, verleibt sich dieses Tasten das kritisch-soziale Potenzial der Texte ein, und sie nähern sich der »L'art-pour-l'art-Ideologie«.

Deligny ist dermaßen mit sich und seinen Worten beschäftigt, dass alles andere zurücktritt und die politische Intention verloren geht: Er will sich der Norm der Kommunikation entziehen, um Machtstrukturen aufzudecken, ist aber in seiner eigenen selbstbezüglichen Unabschließbarkeitsmaschinerie gefangen. Der kommunistische Deligny ist das Gegenteil des aristokratischen Flaneurs

Ponge und doch zeigt sich eine Verwandtschaft der beiden Positionen – nicht umsonst verbindet Cotten sowohl den einen wie den andern mit Peter Handke, auf den potenziell beide Vorwürfe zutreffen. Sowohl Ponges »Kiefernporno« als auch Delignys Tasten sind letztlich Selbstbefriedigung – keine schlechte Sache, solange man, dies ist Cottens Punkt, dabei nicht den »idealischen Illusionen« erliegt, es gehe hierbei um etwas anderes: Die anthropomorphisierten Kiefern, die autistischen Kinder, das »unsichere Reimewesen«, sie sind Objekte des Begehrens, kommen aber selbst nicht in den Blick.

Cotten formuliert damit präzise, wieso sie und andere von dieser Literatur genervt sind – und doch ist sie den Lesern nie ihrer Poetikvorlesung immer schon einen Schritt, eine Wendung voraus. Mit Blick auf die eigene Involviertheit in das Kritisierte setzt sie sogleich zu einer Rettung an, die immer auch eine Selbstverteidigung ist. Cotten liebäugelt mit Ponge, Deligny, den »Postmodernisten und Handke«, weil sie in dialektischer Hegel'scher Manier »sich selbst im anderen« erkennt.²⁷ An Ponge erkennt sie die Vergeblichkeit ihrer eigenen Sehnsucht, sich eins mit der Natur und dabei ganz besonders zu fühlen. Und durch Deligny realisiert sie, dass auch das Gegenteil, das Überbehutsame, wieder in die Selbstbezüglichkeit führt. Um den Vorwurf der dekonstruktiven Pose zu entkräften, muss sie also genau dieses nervende Moment ernst nehmen und ihm einen anderen Dreh geben.

In dem auf Deligny folgenden Abschnitt verfolgt sie den scheinbar »kategorischen« Unterschied zwischen Texten, die als Sprechakte im sozialen Raum fungieren, und solchen, die das genau verweigern, um ihre eigenen Spielregeln zu setzen« (72). Diese Passage liest sich zunächst als Zusammenfassung der Ästhetizismus- und Eskapismus-Debatten,²⁸ kehrt dabei jedoch den Spieß um, indem sie in den Texten des *L'art-pour-l'art* auch eine soziale, politische, ja existenzielle Dimension anerkennt – weniger in der Intention der Verfasser, sondern mit Blick auf die Praktiken und damit die je eigenen Mittel von Literatur und Kunst. So wie das Rad des Pfaus »Mittel zur Fortpflanzung und [...] Selbstzweck« ist, so erkennt sie am Beispiel des Raps – der sich bekanntlich in besonderem Maß durch Posen auszeichnet –, die »soziale Funktion [...] in der Gestik jeden Reims« (ebd.).

Es geht ihr, mit Jacques Rancière, um eine Politik der Ästhetik,²⁹ oder um es mit der von ihr angeführten Referenz zu formulieren: »[W]enn ich an Hegel erinnern darf: Kunst ist üben, so üben wir Haltungen und Sprechakte in der Kunst, die uns gefällt« (ebd.), und mit denen wir dann die Wirklichkeit um uns herum beurteilen und gestalten. Unabhängig von der Frage, ob diese Formel mehr Hegel'scher oder Cotten'scher Provenienz ist – die Erörterung von Cottens Hegellektüre wäre eine eigene lohnenswerte Aufgabe³⁰ –, geht es hier allein darum, dass sie die Kritik an der nervenden Pose des Ästhetizismus mit dem Argument abwendet, dass auch diese Kunst ein Übungsplatz für die Gesellschaft

ist. Inwiefern und wie dies geschieht, wird in den folgenden beiden Abschnitten mit Blick auf Rilke und Handke gezeigt. Wenn die Hoffnung aufgegeben werden muss, sich aus den Verstrickungen in das eigene Selbst zu lösen, dann muss mit dem Einüben dieser Haltungen Politik betrieben werden, indem das Nervende dieser Posen zum Durchdrehen gebracht wird.

Nerven bis zum Durchdrehen: Rilkes Hyperbel

Das Nerven hat bei Cotten Problemcharakter, weil es ihre Involviertheit sichtbar macht. Um seiner poetologischen Funktion noch mehr auf die Spur zu kommen, lohnt es sich zu fragen: Was nervt Cotten in ihren Vorlesungen abgesehen von Ponge, Deligny und Handke sonst noch? Auf das eben diskutierte Kapitel zum *Realismus* folgt dasjenige zum *Reim* (*augmented reality*), worin es, der Überschrift folgend, um die »erweiterte Realität« geht, die mit der Praktik des Reimens in Zusammenhang steht und das also die Frage klärt, wie wir, der Hegelschen Devise folgend, in der Kunst wirklichkeitskonstituierende Haltungen einüben. Dabei kommt Cotten sogleich wieder zum Nerven: »Hier wird ein Aspekt des Reims zum Ausgang genommen, nämlich, dass der Reim sehr nervt, und dieses Nervende hat ein existentielles Potential. Die Frage ist natürlich, warum: warum wirkt etwas auf die Nerven, vielleicht auch: was ist das Effektive an der Wiederholung?« (77) Cotten begegnet der Kritik am Nerven damit, den Sachverhalt physiologisch zu wenden: Ohne dass uns etwas auf die Nerven geht, können wir uns nicht bewegen und werden nicht bewegt, können wir nicht denken, nicht fühlen – können wir gar nichts; wir gelten dann als tot, wenn das zentrale Nervensystem keine Reaktion mehr zeigt. Nerven wirkt auf den Körper und den Affekt; es bringt notwendigerweise eine Involvierung mit sich, und mit jedem wiederholenden Reiz verstärkt sich der Effekt auf uns. Wir werden zu dem, von dem wir genervt sind. So zeigt sich erneut die Cotten'sche Praktik, sich salopp zu gerieren, es dabei aber sehr ernst zu meinen. Als physiologischer Vorgang *ist* das Nerven existenziell, und Cotten macht sein »existenzielles Potential« auch im Bereich des Poetologischen sichtbar. Der Zusammenhang von Nerven und Dichtung liegt hier in der Wiederholung, das heißt Nerven lieben Dichtung, weil sie mit Wiederholungsstrukturen arbeitet.

Wie weit man dabei gehen kann, *was geht* und was nicht, ist von verschiedenen Faktoren, beispielsweise kulturellen, bedingt. Streitfall ist der reine Reim: »[D]a kommt man am Ende zu dem interessanten Punkt, dass, während bei uns der identische Reim eigentlich eine Art Kapitulation oder Albernheit darstellt, jedenfalls nicht hoch angesehen ist, er im Russischen золотой heißt, also golden,

der goldene Reim, das ist quasi die Königsdisziplin« (77). Während Wiederholungen, auch nervende, das zentrale Verfahren einübender Praxis zur Bildung des eigenen Selbst und der Tradition darstellen – über Wiederholung werden, so Cotten, »die Wohnzimmer der Welt« (78) gebildet –, ist die vermeintliche Tautologie des goldenen Reims deswegen so »interessant« für sie, weil er das stabilisierende Moment ad absurdum führt und ins Leere laufen lässt. Gerade weil der reine Reim keinen Besonderheitsdrang hat, weil er mehr Hanswurst als Akrobat ist und zu seinem Nerven steht, hat er das »existenzielle Potential« für Veränderung. Da dieser Reim bisweilen so sehr nervt, dass man darüber die Nerven verliert, führt Cotten das »Durchdrehen« an dieser Stelle ein: Während der normale Reim »griffig« ist, erzeugt der reine »eine Art Durchdrehen« und bewirkt ein »*nunc stans*, einen Moment des Stillstands, wo die Fortbewegung und Sinnproduktion anhält und die Orientierung auch sofort in Gefahr ist. Sinn und Form halten sich durch gleiche Kraft in der Schweben« (78).

Cotten rekurriert mit dem *nunc stans* auf ein antikes, durch die mittelalterliche Mystik vermitteltes Konzept, wonach im Moment die Ewigkeit aufscheint, nimmt jedoch eine kritische Resemantisierung vor, indem sie die Metaphysik durch eine profan-existenzielle Physiologie des Augenblicks ersetzt.³¹ In Cottens *nunc stans* gibt es keine göttliche Unendlichkeit, sondern nur einen Moment, in dem sich zwischen zwei Bewegungen eine Unentscheidbarkeit einstellt. Der reine Reim ist ästhetizistisch-selbstbezüglich und er »bildet die Wohnzimmer«, so wie der Pfau das Rad »zur Fortpflanzung und als Selbstzweck« schlägt. Seine tautologische Selbstbezüglichkeit schlägt für einen Moment um und ermöglicht diejenige Enthebung vom Selbst-Sein, nach welcher Ponge und Deligny vergeblich streben. In diesem *nunc stans* wird erstens offenbar, dass man nicht wissen kann, ob man sich über etwas enerviert, weil man so ist, oder weil man über dem Nerven so geworden ist, und zweitens, dass nicht gesagt werden kann, was an einer Pose echt oder unecht ist.

Die Verbindung von Existenzialismus und Durchdrehen im goldenen Reim stellt kein Zurück hinter die Dekonstruktion dar, sondern ein Darüberhinaus mit ihren eigenen Mitteln. Dem Verweis auf die existenziell-nervenden Aspekte des Durchdrehens entsprechend zeugt auch Cottens jüngster Erzählband *Lyophilie* in ihrer eigenen Darstellung davon, sich den damit verbundenen Praktiken auszusetzen: Der Text zeuge von ihrer »Lust auf mimetische Prosa«, mit der sie erkannt habe, »dass gute Musik/Literatur nicht nur durch Konzepte und Selbstkritik entsteht, sondern auch durch Praxis, dass man wie Rilke über Dichtung sagt, »rühmt, rühmt, rühmt.«³² Cotten nimmt hier auf ein Gedicht Bezug, das *was* an Wiederholung des Identischen *geht*, an die Grenze des Erträglichen treibt (auch wenn zwischen den sich wiederholenden Vers weitere, nicht identische

Reime eingefügt sind), das aber »gerade durch die unfreiwillige Komik, die es nicht scheut, seinen eigenen Kitschfaktor überdauert« (12). In Rilkes ›Rühmen‹, bei dem das ›Reimen‹ stets mitklingt, tritt die existenzielle Dimension dieser Praktik deutlich hervor, auch weil damit eine bejahende Welthaltung verbunden wird, die heute – siehe Handkes »Anrufung des Heiligen Bimbams« – unter dem Generalverdacht des Nervens steht. Cotten zitiert das im Dezember 1921 entstandene Gedicht in der Poetikvorlesung bereits auf den ersten Seiten:

Oh sage, Dichter, was du tust?
– Ich rühme.
Aber das Tödliche und Ungetüme,
wie hältst du's aus, wie nimmst du's hin?
– Ich rühme.
Aber das Namenlose, Anonyme,
wie rufst du's, Dichter, dennoch an?
– Ich rühme.
Woher dein Recht, in jeglichem Kostüme,
in jeder Maske wahr zu sein?
– Ich rühme.
Und daß das Stille und das Ungestüme
wie Stern und Sturm dich kennen?
: – weil ich rühme.³³

Man könnte es aus Cottens Perspektive vielleicht, bewusst salopp, so zusammenfassen: Ich reime, also bin ich, und weil ich die Welt rühme, ist sie rühmenswert. Die existenzielle Dimension von Dichtung liegt darin, dass man – um Rilke mit Hegel zu kombinieren – übt, übt übt. Über das Nerven der Wiederholung werden die »Haltungen und Sprechakte« begründet, die dann als Wirklichkeit gefallen und gerühmt werden können.

Wenn Cotten diese Praktik mit ihrer Lust an der Mimesis in Verbindung bringt, dann versteht sie darunter eine Darstellung, so kann man mit Hermann Koller³⁴ und Friedrich Kittler argumentieren, die auf Verwandlung zielt: *mimé-omai* kann als »Ich vergnüge-mich-im-ein-anderer-sein« übersetzt werden und Mimesis bewirkt Ansteckung, im Idealfall sogar eine »Kettenreaktion«.³⁵ Rilkes Rühmen kalkuliert als mimetische Praktik der Selbstüberlistung damit, sich vom Potenzgebaren derjenigen etwas abzuschauen, die sich auf einer Party als Helden fühlen: »[A]lbfiern [...] ist in einer gewissen Hinsicht, oder Stimmung, oder sogar als Strategie, um IM Feiern die Eigenschaften wagen zu dürfen, objektiv zu erkennen, sehr, sehr richtig« (12). Weil es eine Übung ist und also – wie mit Großbuchstaben betont wird – eine strategische Tätigkeit, ist dieses Rühmen

Wagnis und wird nicht zur Norm. Es bleibt ambivalent: Das wiederholte Insistieren auf dem Rühmen verweigert, die »von Mitmenschen gestellten Fragen« ernst zu nehmen, und bringt Rilke so in die Nähe von »Melvilles Bartleby mit seinem ›I would prefer not to‹« (ebd.). Das Ziel, das eigene Subjekt vom ständigen Wollen zu entlasten, wird in der wiederholenden Penetranz viel eher erreicht als im überbehutsamen Ernst des Tastens von Deligny und in der Pose des Abfeierns viel eher als in der vermeintlich objektiven Feier der Wirklichkeit bei Ponge.

Entscheidend für die Gleichzeitigkeit von feiernder Pose und skeptischer Distanz ist das Nervende des goldenen Reims, der zum Exzess getrieben das Durchdrehen bewirkt: Auch bei Rilke stellt sich in der »Monotonie der Antwort«, »die fast an Zen erinnert«, ein *nunc stans* ein, in dem der »Unterschied zwischen Tätigkeit und Untätigkeit« verschwindet (ebd.). Während die Texte von Ponge, Deligny, »den Postmodernisten und Handke« zur L'art-pour-l'art-Ideologie verkommen, entfesselt der Kontrollverlust in der Tautologie ein subversives Potenzial. Die »erweiterte Realität« entsteht in diesem Gedicht aus einer Poetik der Übertreibung und dem Exzess des Durchdrehens. Cotten bezeichnet dieses Vorgehen Rilkes, rhetorisch korrekt, aber weit darüber hinausgehend, als Hyperbel. Die Hyperbel wird als »Tätigkeit des Hyperbelierens« (11, Hvhg. C.K.) verstanden und, wiederum physiologisch gewendet, als körperliche Praktik gefasst: Für Cotten klingt der Begriff »nach Bowlingbahnen [...] und der Ballistik langer Nächte« (ebd.), er ist der Inbegriff für Party und Personen, die über die Stränge hauen und nicht merken, wie sehr sie dabei nerven.

Cotten hat dabei auch die physikalischen Aspekte der Hyperbel im Blick: Von der Bowlingbahn hat sie das Wissen, dass die (mimetische) Kettenreaktion dann am besten gelingt, wenn man »dem Ball eine seitliche Rotation [gibt], wodurch er einen Bogen läuft oder einen Haken schlägt.«³⁶ Und von der »Lehre von den geworfenen Körpern«³⁷ – nicht nur denjenigen, die in den Nachtclubs aller Welt herumwippen – weiß sie, dass es die Kurve des Bumerangs ist, »der wegigste Weg, den man sich denken kann« (ebd.). Mit der dialektischen Bahn des Bumerangs, der weggeht und wieder zurückkehrt, erweist sich die Enthebung vom Selbstsein im Kontrollverlust des *nunc stans* nicht als Zustand der Ewigkeit, sondern ist immer an die Tätigkeit des Nervens und des Durchdrehens gebunden: Die Hyperbel wagt sich hinaus, erreicht einen Punkt des Stillstands und der Schweben, wo alles möglich erscheint, bevor die Dinge wieder auf einen selbst zurückfallen – »wie ein Stück Spucke senkrecht in die Luft gespuckt« oder in Rilkes Worten an den Ball: »Idlu zwischen Fall und Flug/nach Unentschlossener.«³⁸ Vielleicht gerade weil diese Wegbahn um ihre rekursive Bewegung weiß, zeichnet sich hier eine Strategie ab, wie mit dem Überdruß an dem in sich eingekapselten Subjekt umgegangen werden kann.³⁹

*Wege des proletarischen Flaneurs:
Handkes Exzesse des Gehens und des Rausches*

Der Umweg über Rilkes Reim erlaubt nun zu fragen, was Cotten mit Handke anfängt, wenn sie ihn selbst zu Wort kommen lässt. Kann man Peter Hamm Glauben schenken, wonach Handke gegen Kafka das Rühmen Rilkes fortsetzt? Oder überdauern auch seine Texte den eigenen »Kitschfaktor«, indem sich im »Weltvertrauen« auch das »I would prefer not to« zeigt? Es soll im Sine von Cottens (Selbst-)Verteidigung dafür argumentiert werden, dass sowohl Hamms Position als auch die Kritik an Handkes vermeintlicher »Anrufung des heiligen Bimbams« das »existenzielle Potential« seines Nervens übersehen. Handke darf und soll nerven, weil auch er der »Tätigkeit des Hyperbeliebens« nicht abgeneigt ist, wie bereits Cottens erste Charakterisierung als »obsessive[r] Freund des Rausches des Spaziergangs« deutlich gemacht hat. In der von Cotten ausführlich zitierten Passage aus *Die Lehre der Sainte-Victoire* zeigt sich, dass exzessives Gehen, das wie Rilkes Reim dem Rhythmus der Wiederholung folgt, kombiniert mit ein bisschen Alkohol eine Strategie ist, um das von Cotten resemantisierte *nunc stans* herbeizuführen.

Doch bis dahin ist es ein weiter Weg. Denn bezeichnenderweise führt Cotten genau die Stelle an, in der es zunächst um die immer wieder »heikle Situation« geht, »wo man merkt, dass man doch nicht willkommen ist« (35). Die ersehnte Einheit mit der Natur ist nicht so einfach für den, der, worauf Cotten mit einem intertextuellen Verweis auf Schuberts *Winterreise* aufmerksam macht, nicht nur ein Freund des Rausches ist, sondern auch des »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus« (ebd.). Da es dem Erzähler nicht gelingt, zu rühmen, kommen die prekären Voraussetzungen dieser Tätigkeit bei Subjekten in den Blick, die nicht aristokratisch-erhaben durch die Kiefernwälder wandeln können. Mehr als ein »existenzielles Potenzial« ist mit diesem Gehen eine existenzielle Krise verbunden; es wird ein Kampf um Leben und Tod inszeniert.

Cotten führt folgendermaßen in den Abschnitt ein: »Die Stelle schildert eine Begegnung mit einem Hund. »Er« ist der Hund« (ebd.). Mit der Präzisierung hinsichtlich des syntaktischen Anschlusses des unmittelbar darauf folgenden Zitats erreicht sie das, was Klärungsversuche meistens mit sich bringen. Sie machen das zu Klärende erst verdächtig. So ist man gleich gewarnt, dass es bei der Begegnung mit der Dogge um eine Begegnung des Ich-Erzählers mit sich selbst geht.¹⁰ Zunächst gelingt es dem Erzähler alias Handke, den Cotten als Arbeiterkind charakterisieren wird, ganz gut, sich als aristokratischer Flaneur zu fühlen und das Dasein in der Natur ohne Subjekt-Objekt-Spaltung zu feiern; doch so einfach ist das nicht, denn die aktiv gewollte und gesuchte »Dankbar-

keit über den bisherigen Weg« verschwindet zunehmend und die »Schönheit des Berges« wird »nichtig«. Als die wütende Dogge auftaucht, erscheint »nur noch das Böse« als »wirklich« und die vermeintliche Einheit mit der Natur erweist sich als Illusion.⁴¹ Es ist eine Hofmannsthal'sche Chandos-Szene, die die subjektive Wahrnehmung als existenzielle Sprachkrise ausstellt.⁴² Ganz im Gegensatz zu Cézanne, der, nach einem Vergleich Rilkes, wie ein Hund vor seinen Gegenständen gesessen »und einfach geschaut [habe], ohne alle Nervosität und Nebenabsicht«,⁴³ erscheint diese Dogge als Personifikation des blinden, alle Empfindungen auslöschenden Hasses, der die vorurteilslose Wahrnehmung der Dinge verunmöglicht. Zwar versucht der Ich-Erzähler die Cézanne'sche Methode einzusetzen, um das zornig-hasserfüllte Ich zu überwinden; er setzt sich hin und konfrontiert den Hund von Angesicht zu Angesicht: »Unsere Augen trafen sich – jedoch nur ein einzelnes Auge das andere: einäugig, sah ich ihm in das eine Auge; und dann wußten wir voneinander, wer wir waren, und konnten nur noch auf ewig Todfeinde sein; und zugleich erkannte ich, daß das Tier schon seit langem wahnsinnig war« (37). Mit der Einäugigkeit ist die Begegnung als Zentralperspektive inszeniert, in der die kathartische Selbsterkenntnis des Subjekts angelegt ist – doch die Überwindung gelingt in diesem Bildmodus, den Cézanne deswegen verabschiedet hat, weil sich darin das Subjekt despotisch ins Zentrum setzt, gerade nicht.⁴⁴

Das ist der Cotten'sche Bumerang-Effekt: Je mehr man sich darum bemüht, das vom Hass getriebene Ich zu besiegen, desto weniger gelingt es. Vollkommen stumm geht der Ich-Erzähler weiter, bis er zu einem Weinberg kommt, sich von der Sonne bescheinen lässt und einschläft. Er träumt, »von dem Hund, der sich in ein Schwein verwandelte. So, hell, fest und rundlich, war er keine Spottgeburt eines Menschen mehr, sondern ein Tier, wie es sein sollte; und ich gewann es lieb und tätschelte es« (38). Der aus der Erschöpfung des langen Gehens hervorgehende und unter dem Einfluss des Weinbergs stehende Traum führt eine Verwandlung herbei, mit der sich der Hass in Zuneigung transformiert. Die Verschiebungsleistung des Traums entschlüsselt sich, so meine von Cotten angeleitete Lektüre dieser Szene, wenn die zeitliche Verwandlung vom Hund in das Schwein als Hendiadyoin, als Aufspaltung des Begriffs »Schweinehund« gedeutet wird. Erschöpfung, Rausch und Traum ermöglichen das Eingeständnis, dass nicht im Wollen der Kampf gewonnen, sondern in Komplizenschaft mit dem inneren Schweinehund, der gehegt, und gehätschelt werden will, das hassende Ich sich von sich selbst entlasten kann. Was also geht: sich bezirzen zu lassen, den Exzess soweit zu treiben, dass die Kontrolle des Subjekts aussetzt. Die Wut darüber, nicht einfach als Flaneur à la Ponge die Einheit mit der Natur feiern zu können, wird dort hinter sich gelassen, wo sich im Sinne Delignys

der Akrobat in den Hanswurst verwandelt und sich der verbissene Wille in der doppelten Illusion des Rausches und des Traumes auflöst. Anders als bei Deligny geht es aber nicht tastend vorstatten, sondern wie bei Rilke wird »IM Feiern« etwas gewagt. Die Einsicht, die Verstrickung in die eigenen Schwächen nicht aushebeln zu können, münzt Cotten wenig später in ihrer Vorlesung mit Blick auf ihre eigene Poetik des Gehens zur Devise um: »Meine Fehler sind meine Prachtstücke« (53).

In den auf das Handke-Zitat folgenden Seiten zeigt sich, wie genau Cotten Handke gelesen hat, um ihn zu ihrem Saufkumpan zu machen. Sie lässt keinen Zweifel daran, dass es der Exzess des Gehens und der Einfluss des Weinbergs sind, die die Verwandlung ermöglichen, denn, so treibt sie die Tiermetamorphosen weiter, die verlässlichste »Methode, mit der die proletarische Wanderni auf einmal in eine aristokratische Flaneurse verwandelt wird, [...] ist der Kater. Bekanntlich macht ein Bier jedne Idioten zum Kaiser und auch die SchriftstellerInnen fühlt sich im Schwips nicht mehr als Knecht, sondern als Held all dessen, was sie tut« (41). Auch wenn im Ersetzen des Weins durch das proletarische Bier eine leise Kritik an der Aristokraten-Pose Handkes nicht zu überhören ist, macht Cotten die existenzielle Notwendigkeit dieser Verwandlung für das Dasein als SchriftstellerInnen deutlich – und nähert sich der Notwendigkeit der nervenden Pose der Partyhelden noch einmal auf andere Weise an: Denn wenn sie sich als »Held« fühlt, dann ist sie »befreit von sich selbst, wie der Odysseusche Niemand flottiert sie als universelles Auge und Ohr und so weiter durch die Gegend. Macht sie Notizen, so von quirliger, launiger Art, von dies und jenem absichtslos angetrieben, von *interesselosem Wohlgefallen*, plötzlich ist jeder Zweck suspendiert« (41 f.). Bekanntlich ist Handke der in der *Niemandsbuch* gestrandete Odysseus, dessen Notizbücher zu seinem Markenzeichen geworden sind,¹⁵ und seine »launige[] Art« – Cotten nimmt eine diskrete Hypallage von Handkes Charakter zu seiner Schreibweise vor – ist ebenso berühmt wie berüchtigt.

So ironisch auch diese Darstellung noch daherkommt, an keiner zweiten Stelle wie hier, wo das Pronomen »sich« plötzlich in »sie« übergeht, wird so deutlich, dass Cottens Lektüren stets verkappte Selbstdarstellungen sind. Wie sehr sie sich mit Handke-Ironisierungen, Handke-Adaptionen und Handke-Weiterführungen in der mimetischen Praktik »Ich vergnüge-mich-im-ein-anderer-sein« übt, wird visuell evident in dem Filmporträt, das die Bosch-Stiftung anlässlich der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises 2014 über sie gedreht hat:¹⁶ Cotten zeigt sich weder im Café noch im Nacht- oder Bowlingklub, sondern erscheint als Handke-Double in freier Natur bei goldenem Abendlicht und demonstriert, wie auch sie »als universelles Auge und Ohr und so weiter durch die Gegend«

flottiert und quirlig-launige Notizen in ein Heft macht. Wenn Cotten Handke dabei nachahmt, wie er aufhört, ein anderer sein zu wollen und sich gerade dadurch ein wenig Enthebung vom Selbst-Sein einstellt, wird deutlich, wie sehr Cotten zentrale poetologische Probleme anhand der Handke-Passage erörtert. So wie bei Rilke die ganzen universellen Fragen durch die Tätigkeit des Rühmens neutralisiert werden, so fällt auch bei Handke im Exzess des Gehens und des Rausches der »Druck universell zu sein und alles zu bedenken«, vom Bewusstsein des Subjekts ab, und gerade dadurch wird sie zum »universelle[n] Auge und Ohr«: Die Autorni ist in diesem Moment eher eine »Figur in einem Text« (42) oder noch radikaler gesagt: »Die Autorni kann eien anderre oder sie selbst als eien anderre sein, ist wurscht« (ebd.). Cotten radikalisiert die literaturwissenschaftliche Predigt über die Nichtidentität von Autor, Erzählstimme und Figur, indem sie die Ununterscheidbarkeit der Positionen zu einer existenziellen Notwendigkeit umdeutet (dass sie dabei *en passant* mit der männlichen Genie-Tradition abrechnet, versteht sich von selbst).

Dass Cotten zur Bezeichnung dieses Zustands wiederum auf das *nunc stans* rekurriert, ist im Zusammenhang von Handke von besonderem Interesse, kreisen doch auch die *Lehre der Sainte-Victoire* und die Notizbücher der Zeit um diesen Begriff. Dass es jedoch auch Handke um eine Resemantisierung und nicht um den neomystischen »heiligen Bimbam« geht, wird nicht nur in Cottens Lektüre deutlich, sondern etwa auch in einer Notiz Handkes, die lediglich auf ein bisschen Ruhe von sich selbst zielt: »Nunc stans« immer auch in einem Moment der Kritikfähigkeit gegen sich selber: man ist fähig, den üblichen Gedankenablauf anzuhalten und sich endlich herauszuhalten.⁴⁷ Es handelt sich um eine »Mystik der Nerven« höchstens,⁴⁸ stellt sich doch gemäß der Hegel'schen Formel »Kunst ist üben« der momentane Kontrollverlust durch den regelmäßig praktizierten Rausch des Gehens und des Alkohols ein.

All diese hyperbolischen Tätigkeiten sind stets poetologische Ersatzhandlungen für das Schreiben. Mit ihrer Typologie von Schriftstellern, die auf Wilhelm Reichs *Charakteranalyse* (1933) beruht, arbeitet Cotten heraus, wie grundsätzlich die existenziellen und poetologischen Fragen miteinander verschränkt sind. Die Reich'sche Typologie, die die Handke-Passage rahmt, erlaubt es, das bisher Gesagte noch einmal anders zu perspektivieren. Ponge ist einer der »erfolgsgeborenen Flaneursen« (41), die als »Naturbegabter« (33) – vermeintlich begabt für die »objektive« Erkenntnis der Natur – sich den Luxus leisten können, in der oralen Phase des Daseins zu verbleiben. So wie das Kind zuerst »Lob fürs bloße Sein« erhält, und die Eltern ihre »Genugtuung über sein Trinken, Essen und Scheißen« bezeugen (31), so kultivieren sie »ein Lebensmodell, das auf einem neuen Feld, der Sprache, das Lob für das bloße Sein einheimst« (33).

Deligny, die »Postmodernisten und Handke« – und letztlich auch Cotten selbst – sind hingegen die Arbeiterkinder, die »Möchtegernaristokraten« (29), die als »proletarische Flaneur:innen« vor sich selber erschrecken, wenn sie sich im Spiegelbild eines Schaufensters als Karikatur des ersten Typs erkennen.⁴⁹

Ihr Besonderheitsdrang hängt mit der Kränkung zusammen, die am Übergang in die anale Phase einsetzt: Das Kind kommt irgendwann zur »Ehre strengerer Forderungen« und es wird plötzlich »für die *Kontrolle* dieser Funktionen gelobt«. Diese erste Kränkung nimmt das Kind als Herausforderung an: Es lernt, wie der »Bagger in Kies greift« und »dank dem Lob für das Einschränken und bewusste Lenken des Seins« ist es, »plantschend im Spaß der Mimesis, voll beschäftigt, diese Künste zu verfeinern« (31). Als Schriftsteller:innen sind sie dann die »Gewitzten, die Salonlöwen und Comedy-Hirsche«, die sich mit ihrer Kontrolle identifizieren und »größte Angst haben vor Situationen der Ohnmacht, die sie lähmen und kränken könnten. [...] Zugleich haben sie Sehnsucht nach diesen Ohnmachten, wo sie endlich –« (54).⁵⁰ Nicht umsonst ist die anale Phase auch bekannt als die »Trotzphase« in der Entwicklung eines Kindes. Das Nerven und die Ausbildung des Ich hängen unmittelbar miteinander zusammen.

Der Spaziergang ist für Cotten auch deswegen so aufschlussreich, weil diese Praxis zunächst »alle Arten der narzisstischen Erfüllung« (35) bereitstellt und dann doch Schritt für Schritt die Kränkungen sichtbar macht. Zunächst kann der Spaziergänger das »bloße Sein« der oralen Phase genießen, indem sie sich der Illusion hingibt, »dass einen die wechselnden Ansichten begrüßen als der, der man ist: Der »Boden umjubelt die Füße« und »der Schnee umwirbelt einen und wirft sich einem vertraulich an den Busen, und so weiter«. Dadurch wird die Neugier, immer weiterzugehen geweckt, »und der Fleiß der kleinen selbstvergessenen Schritte vergoldet alles mit der Euphorie einer sanften, graduellen Erschöpfung«. Die narzisstische Befriedigung der analen Phase erfolgt dann, wenn man »in angemessener, in Kilometern ausgemessener Müdigkeit heimkehrt« und »die Ekstase mit einem guten Gewissen in Bezug auf die Quantität der Leistung unzertrennlich vermengt« ist (ebd.). Sowohl der Naturbegabte als auch der Kontroll-Freak kommt beim Spazierengehen auf seine Kosten.

Doch Handkes Text zeigt, dass die Kränkungen zumindest für diejenigen, die keine Aristokraten:innen sind, immer gleich mit zur Stelle sind. Cotten analysiert präzise, welche Probleme damit beim Schreiben einhergehen: Mit Anspielung auf die mittelalterlichen Epen, die Handke sich zum Erzählvorbild macht,⁵¹ treibt Cotten die Deutung der Begegnung mit der Dogge als Selbstbegegnung weiter, indem sie die Wanderung insgesamt als »abenteuerliche Reiterei durchs Bewusstsein« auffasst, wo ein Monster nach dem anderen aus dem Boden sprießt. Die Analogie zum Schreiben wird sogleich expliziert: »Ist das nicht wie der

Cursor im Schreibprogramm? Nimmt man die Mittagspause als Zäsur, ist sogar ein sogenannter ›Doppelter Cursor‹ möglich. Man lässt die Drachen, wie der *Autorni* eines Ritterromans, nach und nach herauskommen, besiegt sie, und kehrt als Held seiner Müdigkeit heim« (40).

Damit sind freilich die Probleme nicht gelöst, sondern sie verschieben sich nur wieder vom poetologischen in den existenziellen Bereich. Cotten lässt keinen Zweifel daran, dass hierin der Grund für die unglaublich nervende Langatmigkeit der Handke'schen Texte liegt: »Wir«, gemeint ist sowohl Handke wie auch Cotten selbst, »schreiben zu lange Werke, weil wir nicht aufhören können, weil dann die komplizierteren Probleme wieder anfangen« (39). Die narzisstischen Kränkungen in der analen Phase korrelieren mit den grundsätzlichen Problemen der gegenwärtigen Leistungsgesellschaft: Der »proletarische Wanderni« (41) kommt aus dem Selbstwiderspruch – und aus dem Nerven – nicht mehr heraus, denn sie kann nicht anders, als sich jedem aus dem Unbewussten hervorgehenden Monster zu stellen, und gleichzeitig ist jeder Sieg auch ein Misserfolg, weil mit jeder Wiederholung – »Kunst ist üben« – die narzisstischen Tendenzen verstärkt und die mimetischen Skills zur Leistungssteigerung durch Kontrolle verfeinert werden.

Mit jeder Wiederholung werden – dies wurde bereits an der »wohnzimmerbildenden« Funktion des Reimes offenbar – die Verstrickungen in das eigne Selbst vertieft. Um das Problem mit einem weiteren Bild Cottens zu formulieren: Man legt sich »in sich selbst ein wie ein Gemüse. Die Seele vergurkt sozusagen« (40). Zuerst wächst man sich aus und dann wird man immer pikanter. Vor dem Hintergrund der Reich'schen *Charakteranalyse* stellt sich nun der Zusammenhang von Nerven und Durchdrehen so dar: Andere Möglichkeiten, als sich »plantschend dem Spaß der Mimesis« auszusetzen, gibt es nicht, denn nur die mimetische Praktik als »Ich vergnüge-mich-im-ein-anderer-sein« ist es ja, die Verwandlung überhaupt ermöglicht. Das Ganze dabei bis zum »Durchdrehen« zu übertreiben, bis bei aller asketischen Disziplinierung der ebenso gescheute wie ersehnte Kontrollverlust in diesem Punkt der Schweben eintritt, ist die einzige Möglichkeit, die bleibt, um sich selber zum Tätscheln des inneren Schweinehunds zu bewegen. Dabei sind fast alle Mittel recht: Der hyperbolische Rausch, sei es derjenige der Bowlingbahn, der Ballistik langer Nächte, des goldenen Reims, des Spazierengehens, des Wein- oder Biertrinkens.

Urlaub von sich selbst

»Der Flaneur nervt, wie ein der pfeift, wie jede Extroversion, die das Sein an den anderen ablädt. Zuhause nervte sie sich selber, hier draußen nervt sie

uns. Das ist Literatur. Dem müssen wir ins Gesicht sehen« (45). Die psychischen Verstrickungen mit dem Selbst werden nach außen getragen, entweder als »Flaneurse«, die deswegen so cool tut, weil sie jeden Moment befürchten muss, als Darstellerin entlarvt zu werden, oder über den Umweg der Literatur, die ebenso nervt, weil auch sie – man erinnere sich an das Reimewesen, das unsicher vor dem Lokalgott herumwippt – ständig mit dem Vorwurf der Pose konfrontiert wird. Dieser Satz fasst die Problematik all jener zusammen, die nicht als Aristokratenⁿ geboren wurden, die ewig in der ungestörten Feier des bloßen Daseins verbleiben können, da sie nicht an ihrer Leistung gemessen werden. Und er klagt gegen die an Cotten formulierte Kritik das Recht auf das Nerven ein: Jedre hat das Recht zu nerven, auch die Literatur. Die Gesellschaftskritik ihrer Analyse zielt auf die Tatsache, dass »dier proletarische Flaneurse« (ebd.) stets »auf der Flucht listl vor der fremdbestimmten Leistungsethik der realen Sklaverei in die reine oder selbstbestimmte Sklaverei der sinnentleerten Leistungsethik« (32). Sier nervt, weil sier nicht anders kann, weil die einzigen Skills, die sie zur Überwindung dieser Dynamik hat, diese zementieren. Indem das Reimewesen unsicher vor dem Lokalgott herumwippt, werden beide Seiten sichtbar: Erst indem es die eigene Involviertheit eingesteht, entlarvt es die freierhafte Position des Gegenübers.

Wenn es also keinen Ausweg gibt und wenn sier schon nicht anders kann, als zu »vergurken«, dann sind auch alle »Tätigkeitlenl des Hyperbelierens« nicht nur erlaubt, sondern notwendig, auch wenn man damit Blüten treibt. Was Rilkes Rühmen und Handkes Verwandlung des Hundes in das Schwein offenbaren, ist das nicht nur existenzielle, sondern auch subversive Potenzial der kleinen launigen und daher tendenziell nervigen Posen: »Kommt sie als Aristokratin des Traums also zur wahren, ungehemmten Entfaltung ihrer launigen Zucchini Blüten von Seele, und müsste das also jedre tun dürfen, in einem gewissen (und so auch nicht tödlich effektiven) Maß, so, wie man im Sommer nach der Arbeit auf die Donauinsel zum FKK fährt?« (45) Rilkes Rühmen, Handkes spaziergängerisch-alkoholische Exzesse und Nacktschwimmen? Kein Unterschied, sie alle sind erlaubt. Wenn bei all den Windungen und Faltungen von Cottens Vorlesung eine Aussage festgehalten werden kann, dann vielleicht die: Die Literatur ist im besten Fall Urlaub von uns selbst; ein Urlaub, in dem wir dien anderne sein können, dier wir sind. Dabei sind mit FKK und Urlaub die Anklänge an eine kleinbürgerliche Besonderheit mit Bedacht gewählt, besteht doch die Grund-satzfrage darin, wie viel Besonderheit eine jedre sich erlauben kann.

Mit ihrer Poetikvorlesung arbeitet sich Cotten an dem Vorwurf ab, dass sie immer die Pose der Besonderheit aufsetze, wobei sie kontert, dass es ja gerade das ist,

was von ihr gefordert wird: »Denn ich bin doch hier, weil ich so wahnsinnig erfolgreich schreibe, und sollte wohl erklären, wie ich das gemacht habe. Allerdings werde ich bewertet von einem System, mit dem ich nicht einverstanden bin« (133). Sie ist stets auf »schrägen Wegen gegangen« und wurde für »diese Drahtseilakte im Kostüm eines braven Kindes belohnt« (134). Dabei hat sich ihre Abscheu vor aristokratisch-überlegener Besonderheit bei Ponge gezeigt und bei Deligny wurde deutlich, dass die Literatur und die Philosophie eher eine des Hanswursts als des Akrobaten sein und uns weniger kompetent machen sollte. So formuliert sie, die sich während des Corona-Lockdowns in eine Schrebergartensiedlung in Wien eingemietet hat,⁵² auch eine zunehmende Faszination für das »Mittelfeld«, in dem Menschen einfach »gut zusammenarbeiten« (ebd.) und mit ihren »kollektiv gedachten Erfindungen« (132), etwa der Sprache, die Menschheit wirklich voranbringen. Cotten erachtet sich selbst als »viel zu deformiert« (134), um sich da einfach einzufügen, liebt »das Spaziergehen und [wird] auch nicht so schnell aufhören mit *chercher la Extrawurst*« (132); nur zielt sie, aufgrund ihres Haderns mit der Besonderheit, auf die existenzielle und egalitäre Funktion des Nervens. Cotten liest und liebt Handke (und die anderen), nicht obwohl er so nervt, sondern weil er so nervt. Sie hat sich dazu entschieden, zu ihren Schwächen und Körperpraktiken zu stehen, zum Saufen, zum Gehen, zum Exzess des Schreibens bis zum Durchdrehen. *Was geht*, ist nicht Selbstfindung, sondern Verwandlung, auch wenn es bisweilen brachiale Mittel braucht, um das eigene Ego zu überlisten.

Im *nunc stans* setzt die Leistungskontrolle für einen Moment aus und ermöglicht es den kontrollversessenen Subjekten, den inneren Schweinehund zu tätscheln. Wenn es also darum geht, »IM Feiern« bestimmte Dinge zu wagen, dann vertraut sie darauf, dass die mimetischen Praktiken nicht nur Skills zur Leistungssteigerung, sondern auch zur Involvierung sind und sich eine Poetik des Nervens auf einem Besonderheitsdrang gründen lässt, dessen Pose die Möglichkeit der (An-)Verwandlung in sich birgt. Literatur und all die anderen stellvertretenden Praktiken sollen uns nicht zu uns selbst führen, sondern uns, um es noch einmal mit dem Beginn der Vorlesung zu sagen, »des Selbst-Seins auf die angenehmste Weise entheblen« (8). Mit ihren Posen macht sie sichtbar, dass es nicht um Einheit gehen kann, die sich bei Ponge und den anderen »Naturbegabern« als ausbeuterische Illusion erweist, sondern um eine radikale Zweiheit, um ein Spiel mit fluiden Identitäten, das den Challenge der Mimesis annimmt. Cottens radikal egalitäre Politik einer ästhetisch-existenziellen Umwendung nimmt mit dem wiederholten Verweis auf die Hegel'sche Formel »Kunst ist üben« die bildende Funktion mimetischer Praktiken in den Blick. Mimesis ist für sie »lalufregend, gar erotisch, weil in diesem Ungefähr leiner

»ungefähren Entsprechung« zwischen Kunst und Wirklichkeit| die Frage nach fremden Subjektivitäten steckt« (88). Sie ist eine Praktik, die zunächst auf die Ausbildung der eigenen Skills fokussiert ist, die sich in ihren hyperbolischen und damit auch nervenden Ausformungen jedoch involvieren lässt und Ansteckung fordert und so zumindest in den Momenten des Durchdrehens in Frage stellt, was das eigene und was das andere ist, wo die Pose anfängt und wo sie aufhört.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Paul Jandl, *Ann Cotten, das neue Wunderkind der Literatur*, in: *Berliner Morgenpost*, 10.1.2014; <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article123728416/Ann-Cotten-das-neue-Wunderkind-der-deutschen-Literatur.html> |letzter Zugriff 13.5.2020|. Für Cotten hat Ina Hartwig den Begriff »Wunderkind« geprägt (Ina Hartwig, *Lyrikerin Ann Cotten. Die Muse ist unverschämt*, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.8.2007; <https://www.fr.de/kultur/literatur/muse-unverschaeamt-11614658.html> |letzter Zugriff 13.5.2020|).
- 2 Vgl. Paul Jandl, »Hegel ist für mich voll Science-Fiction«, in: *Welt*, 3.4.2016; <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article153940092/Hegel-ist-fuer-mich-voll-Science-Fiction.html> |letzter Zugriff 13.5.2020|.
- 3 Vgl. Kartharina Teutsch, *Der Sellerie raschelt im Mondlicht*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.5.2016; die Besprechung kann nachgelesen werden auf https://www.buecher.de/shop/kunst/verbannt/cotten-ann/products_products/detail/product_id/24015548/#reviews |letzter Zugriff 13.5.2020|.
- 4 Ann Cotten, *Verbannt! Versepos*, Berlin 2016, 8.
- 5 Ebd.
- 6 »|Das heißt, alle für alle Geschlechter notwendigen Buchstaben in beliebiger Reihenfolge ans Wortende. Mündlich ein bisschen schwieriger als schriftlich, aber es wird sich schon nach und nach durchsetzen, beim Automobil haben sie auch gesagt, so ein Schwachsinn« (Ann Cotten, *Was geht*, Wien 2018 [= *Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung*, Bd. 5], 8). Die Seitenzahlen der Zitate nach dieser Ausgabe werden im Folgenden direkt in Klammern im Fließtext gegeben.
- 7 Die hier mitschwingende »Infantilisierung« bemerkt bereits Christian Metz, *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2018, 231.
- 8 So der Kommentar einer Leserin auf <https://lyrikzeitung.com/2014/01/08/26-durchluften/> |letzter Zugriff 13.5.2020|.
- 9 Björn Hayer, *Ann Cottens Spätmoderne-Parabeln. Ananas im Champagner*, in: *Spiegel*, 14.4.2019; <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/lyophilia-von-ann-cotten-ananas-im-champagner-rezension-a-1261825.html> |letzter Zugriff 13.5.2020|. Als »ermüdend« empfindet auch Hanna Engelmeier Cottens »Pose« (Hanna Engelmeier, *Wer das liest ist doof*, in: *taz*, 5.5.2019; <https://taz.de/Erzaehlbund-der-Dichterin-Ann-Cotten/5588238/> |letzter Zugriff 13.5.2020|). Und von »Pseudo-Philosophierereien« sowie »verkipft wirkendelml Herumassoziieren« spricht Joshua Schößler (*Wer hat dieses Wort kommen sehen?*, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.9.19; <https://www.fr.de/kultur/literatur/dieses-wort-kommen-sehen-12282645.html> |letzter Zugriff 13.5.2020|). Dabei wird der Topos vom Kiffen bereits in Cottens Debüt vorwegnehmend ironisiert:

- »Ob kiffend tippend, fickend oder schlitternd denkend, / die Welt entgleitet mir mit jedem Satz« (Ann Cotten, *Fremdwörterbuchsonette. Gedichte*, Frankfurt/Main 2007, 54).
- 10 Christian Metz spricht komplementär dazu von einer »Poetik des Reizes« (Metz, *Poetisch denken*, 292f).
 - 11 Cottens Nähe zur Dekonstruktion liegt, wie von der Literaturkritik moniert, auf der Hand, nicht allein wegen ihrer Verbindung von der durch Jacques Derrida geprägten Friederike Mayröcker. Ihr Interesse an phänomenologischen Ansätzen zeigt sich seinerseits beispielsweise daran, dass bereits auf der zweiten Seite von *Was geht* der Name Edmund Husserl fällt (vgl. 8).
 - 12 Paul Jandl, *Peter Handke übt die Anrufung des heiligen Bimbams*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.11.2017; <https://www.nzz.ch/feuilleton/peter-handke-uebt-die-anrufung-des-heiligen-bimbam-ld.1328105> letzter Zugriff 13.5.2020.
 - 13 Ebd.
 - 14 Peter Hamm, *Peter Handke und kein Ende. Stationen einer Annäherung*, Göttingen 2017, 82.
 - 15 Vgl. Mireille Taba, *Ethik und Ästhetik in Peter Handkes Existenzentwurf im Lichte von Heideggers Existentialontologie*, in: Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters (Hg.), *Denken/Schreiben (in) der Krise. Existentialismus und Literatur*, St. Ingbert 2004, 483–503.
 - 16 Es wäre ausführlich zu zeigen, dass dies eine Verkürzung darstellt; vgl. zu dem dennoch grundsätzlich zutreffenden Wandel Dorothee Fuß, *Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*, Bielefeld 2001, bes. 69, 109.
 - 17 Der Monty Python-Sketch *The Ministry of Silly Walks* ist einsehbar auf <https://www.youtube.com/watch?v=KCrQu0VTUBs> letzter Zugriff 13.5.2020.
 - 18 Vgl. den Notizbuch-Eintrag vom 27.7.1986, zit. nach: Ulrich von Bülow, *Raum Zeit Sprache*, in: Anna Kinder (Hg.), *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*, Berlin-Boston 2014, 111–140, hier 135. Handke bezieht sich hier auf die von ihm rezipierten Hölderlin-Deutungen Heideggers.
 - 19 Dies wäre eingehender zu analysieren, beispielsweise ist unter den vielen Autoren, die Handke übersetzt hat, Marguerite Duras die einzige Frau. Auch der Petrarca-Preis, bei dem Handke seit 1975 in der Jury saß, berücksichtigte überwiegend Männer.
 - 20 Die Stelle bei Ponge lautet in Handkes Übersetzung: »Diese großen Schäfte, alles Exemplare einer ganz und gar besonderen Spezies. Diese großen Masten: Neger, oder deren kreolische Nachfahren« (zit. nach: Cotten, *Was geht*, 57).
 - 21 Ann Cotten, *Hauptwerk. Softsoftporn. Mit Zeichnungen von Mareile Fellien*, Ostheim/Rhön 2013.
 - 22 Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt/Main 1980, 20.
 - 23 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Fernand_Deligny letzter Zugriff 13.5.2020. Dazu, welches Wissen man sich, »Wikipedias Links folgend«, aneignen kann, vgl. Cotten, *Was geht*, 23.
 - 24 Sandra Alvarez de Toledo (Hg.), *Cartes et lignes d'erre/Maps and wander lines. Traces du Réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, o.O. 2013.
 - 25 Ich zitiere auch hier und im Folgenden nach Cotten, die die deutsche Übersetzung verwendet (Cotten, *Was geht*, 69).
 - 26 Vgl. die Etymologie laut *Duden*: »spanisch carajo = (zum) Donnerwetter!, im Spanischen derber Fluch, eigentlich = Penis, Herkunft ungeklärt«; <https://www.duden.de/rechtschreibung/Karacho> letzter Zugriff 13.5.2020.
 - 27 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: ders., *Werkausgabe*

- in 20 Bänden auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, Bd. 3, 146.
- 28 Vgl. hierzu beispielsweise Annette Simonis, *Literarischer Aesthetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Tübingen 2000.
- 29 Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, aus dem Franz. von ders. und Susanne Leeb, Berlin 2006.
- 30 Die Bedeutung von Hegel für Cotten ist unüberschbar: *Verbannt!* spielt im »Hegelland« und *Lyophilia* wird als »Science Fiction auf Hegelbasis« angekündigt (vgl. https://www.suhrkamp.de/buecher/lyophilia-ann_cotten_42869.html |letzter Zugriff 13.5.2020). Die Formel »Kunst ist Üben« findet sich so bei Hegel nicht, neben zahlreichen Anspielungen auf das Herr/Knecht-Kapitel in der *Phänomenologie des Geistes* (vgl. bspw. 49), rekurriert sie dabei aber wohl auf die *Vorlesungen über die Ästhetik*, etwa auf das Kapitel *Das Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit*, wo die »Übung und Fertigkeit im Produzieren« des Kunstwerks hervorgehoben wird: »Denn ohnehin ist eine Hauptseite dieser Produktion eine äußerliche Arbeit, indem das Kunstwerk eine rein technische Seite hat, die bis gegen das Handwerksmäßige sich hin erstreckt [...]. Zu einer Fertigkeit hierin verhilft keine Begeisterung, sondern nur Reflexion, Fleiß und Übung« (vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 13, 46f).
- 31 Zur (Begriffs-)Geschichte vgl. Hermann Schnarr, Art. *Nunc stans*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1984, Bd. 6, 989-991.
- 32 Vgl. <https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Region/Lesung-Ann-Cotten-ueber-ihren-neuen-Roman> |letzter Zugriff 13.5.2020|.
- 33 Ich zitiere Rilke wiederum nach Cotten, *Was geht*, 12.
- 34 Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.
- 35 Friedrich Kittler, *Philosophien der Literatur. Berliner Vorlesung 2002*, Berlin 2013, 51; für die »Kettenreaktion«, vgl. ebd., 56.
- 36 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Bowling> |letzter Zugriff 13.5.2020|.
- 37 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Ballistik> |letzter Zugriff 13.5.2020|.
- 38 Rainer Maria Rilke, *Der Ball. Der neuen Gedichte anderer Teil*, in: ders., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel u. a., Darmstadt 1996, Bd. 1, 583-584, hier 584. Von dem »wendenden Punkt« spricht auch das XII. des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus* (ebd., Bd. 2, 263). Ich danke Felix Christen für diese Hinweise.
- 39 Christian Metz zeigt, wie bereits der Band *Fremdwörterbuchsonette* mit den paarweise anzuordnenden Gedichten eine Struktur aufweist, in der sich »das Band zu einer Schlaufe faltet« (Metz, *Poetisch denken*, 250f).
- 40 Bislang wird in der Forschung, ausgehend von Handkes Notizbüchern, in der Dogge eine »offene Anspielung« auf Marcel Reich-Ranicki gesehen, vgl. <https://handkeonline.onb.ac.at/node/355> |letzter Zugriff 13.5.2020|.
- 41 Ich zitiere Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire* ebenfalls nach Cotten, *Was geht*, hier 37f.
- 42 So heißt es in unverkennbarer Anlehnung an Hofmannsthal: »Im Phantasiebild fielen sofort die Würmer, die in seinem Innern von ihm lebten, in einem finsternen Nachtgetümmel über den Fahrchein her« (37).
- 43 So Rilke an Clara Rilke, 12. Oktober 1907, in: ders., *Werke*, Bd. 4, 614.

- 44 Lacans Kritik an der Zentralperspektive wäre nur ein Beleg für die Verbindung dieser Darstellungsform mit dem cartesianischen Subjekt, vgl. Annette Runte, *Dinge sehen dich an. Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei*, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich 2005, 393–424, hier 415f.: »Die Psychoanalyse Lacans bricht [...] mit einer cartesianischen Geometrie, der gemäß der Mensch als ›punctus subjectivus‹ einer ausgedehnten Gegenstandswelt gegenübersteht, ebenso wie mit dem metaphysischen Dualismus, dem gemäß das Objekt dasjenige sei, was vorgestellt wird und den Sinn affiziert.«
- 45 Den darin gelegten Spuren zur Deutung seiner Werke wie auch der bereits zur Legende gewordenen Autor-Persona bis ins Jahr 2016 kann man, sofern man Handkes Einwilligung erhält, bereits zu Lebzeiten im Deutschen Literaturarchiv Marbach nachgehen.
- 46 Das Video ist einsehbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=QWhp-6udQyw> | letzter Zugriff 13.5.2020l.
- 47 So im Notizbuch am 14. Februar 1980, zit. nach: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/350> | letzter Zugriff 13.5.2020l. Von einer Immanenz der ›Nunc stans‹-Erfahrungen spricht auch Martina Kurz, *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen 2003.
- 48 Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von »Zur Kritik der Moderne«*, Dresden–Leipzig 1891, 156. Den Verbindungen zum Nerven-Diskurs um 1900 wäre noch vertieft nachzugehen.
- 49 Vgl. hierzu den Beginn der Vorlesung Cotten, *Was geht*, 7.
- 50 Und dann gibt es noch die »Fleißigen«, bei denen das elterliche Lob so weit ging, »dass ein stabiles, warmes Sicherheitsgefühl entstand, sofern man die Regeln beachtete und all seine Kräfte einsträngig auf die eindeutig geforderten und gut und einleuchtend erklärten Tätigkeiten richtete« (34).
- 51 Vgl. bes. Thorsten Carstensen, *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*, Göttingen 2013.
- 52 Vgl. <http://www.literaturhaus-graz.at/die-corona-tagebuecher-1/> | letzter Zugriff 13.5.2020l.

Christian Struck

Meridiane und Tropen

Zur performativen Poetologie Paul Celans

I.

Der Meridian, Celans Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 22. Oktober 1960 in Darmstadt,¹ ist ein Fest der Poesie – ein Stück verdichteter Prosa. Dem Vortrag eignet eine Dichte und Dunkelheit, die oft auch Celans Gedichten zugesprochen wird; so attestieren die zahlreichen Besprechungen ihm denn auch meist, wie Helmut Müller-Sievers kritisiert, drei Elemente: »First, that the speech must be understood as an auto-poetological statement; second, that Celan is the best, or at least the most authentic, interpreter of his own poetry; third, that there exists a theoretical discourse that can seamlessly connect Celan's poetology to his poetic practice.«²

Dieser Kritik wird insofern wider- oder entsprochen, als ich hier den ersten wie auch den dritten Aspekt bestätige, allerdings anders als von Müller-Sievers gesehen: Die Rede bildet meines Erachtens nicht so sehr eine Theorie Celans zu seinen eigenen Gedichten, sondern stellt vielmehr bereits die *Ausführung* einer Poetologie dar – operiert mithin also performativ. Das gleiche Argument, das Müller-Sievers nutzt, um dagegen zu argumentieren, dass es sich bei der Rede um eine Poetologie handelt, ist für diesen Ansatz eher ein Argument *dafür*:

The legitimacy of assuming such a connection between universality (of theory) and singularity (of the poem) is a question that troubles literary theory as such; in Celan's case, however, it poses itself with unprecedented urgency since the relation of the singular to the universal, the possibility of reference and of communication, and the representability of history are all radically questioned by and in his poetry.³

Diese von Müller-Sievers genannten Eigenschaften erachte ich dabei nicht nur für Celans Poesie als relevant, sondern im gleichen Maße für den *Meridian*. So lässt sich auch das Verhältnis zwischen »universaler Theorie« und »konkreter Dichtung« zwar nicht als nahtlose Verbindung, aber doch als ein direktes Verhältnis erkennen; damit stellt sich die Frage jedoch umso mehr, inwieweit Theorie sich auf Dichtung beziehen lässt. Oft geschieht dabei, wie auch Müller-Sievers anmerkt, die Zuordnung der von ihm genannten Elemente wie in einer

Black Box. Das Argument ist meist: Es handelt sich um Dichtung/Literatur, also kann dem Werk ›mehr‹ oder zumindest etwas anderes zuerkannt werden als ›anderen‹ Texten. Diese blinde Übertragung, irgendwo zwischen Ästhetik und Epistemologie verortet, gilt oft als absolut selbstverständlich – insofern muss in der Tat die Legitimität dieser Zuordnungen stets erneut hinterfragt werden.

Ich versuche daher in diesem Aufsatz der Frage nachzugehen, was im Text geschieht, das diese Zugriffe legitim macht – oder zu machen scheint. Es geht dabei nicht (so sehr) darum, eine spezifische Theorie zu bevorzugen – wenngleich das hier Vorgelegte natürlich auch Theorie ist –, als um eine Untersuchung der Funktionsweise dieses theoretisch-poetischen Textes – und um die Frage, ob die darin entwickelten Aussagen auf Dichtung und Kunst im Allgemeinen übertragen werden können, und wenn ja, wie. Dieses spezifische Verfahren mitsamt seinen mannigfaltigen Ebenen – die internen Gespräche über Kunst und Dichtung in einem Text, der eben selbst gedichtet, verdichtet ist – dieses Verfahren wird hier im Hinblick auf seine spezifische Materialität gelesen und als eine – mit Augenrollen im doppelten Sinne – ›wegweisende‹ Art verstanden; in der Rede kehrt der Meridian, wie treffend von Philippe Lacoue-Labarthe beobachtet, als Trope wieder – als Ort wie als Bild – und der Weg zu und auf dem Meridian kann als die Aufgabe betrachtet werden, die Celan sich darin stellt.⁴

II.

Der Vortrag ist, dem Preis angemessen, um das Werk Georg Büchners gebildet, dessen Dramen und Prosatext Celan aufgreift und in neue Verhältnisse zueinander setzt – am Faden von Kunst und Dichtung, den Kunstgesprächen in Büchners Werk, sowie (am Konzept) der *Begegnung* entlang: Die Formel »meine Damen und Herren« wird in der kurzen Zeit achtzehnmal verwendet – ein absolutes Übermaß an Anrede, eine Evokation von Nähe und Begegnung, die aufstoßen muss – und aber die Frage der Angemessenheit selbst anspricht: »Meine Damen und Herren, mir ist heute eine sehr hohe Ehre zuteil geworden« (M, 30). Diese Form der Poetologie scheint für Celan also einen Versuch darzustellen, angemessen auf die Preisverleihung zu antworten, indem er dessen eigene Angemessenheit thematisiert, wie es etwa von Derrida nicht unbekannt ist.

Doch nicht nur die formelhaften Anreden stechen hervor. Die andauernde Beschwörung einer Gemeinschaft, eines gemeinsamen Erlebens oder der geteilten Erfahrung hat zwei Dialoge zur Folge – einen *gegenwärtigen* zwischen dem Gewürdigten und den würdigenden Anwesenden, aber auch, und vielleicht noch mehr, einen *historischen* zwischen den in der Rede zitierten oder evozier-

ten Werken und Personen und dem Vortragstext selbst. In dieser den Bogen schlagenden Kommunikation werden die Worte und Gedanken auf den Moment der Rede enggeführt, der als Sprachliches und in seiner sprachlichen Kristallisation als Geschichtliches wirkt, denn im *Meridian* geht es um »das Gedicht heute« (M, 44), nicht um »die Poesie«. Das Gedicht verschließt sich nicht neuen Zugriffen, sondern wirkt als Verdichtung in dessen vollständigem Materialgefüge in jedem neuen Zugriff weiter und neu.

Darüber hinaus ist Celan im *Meridian* auf ein Spiel mit den Adressierungen bedacht, das das Agens des Gesprächs über die Dichtung an die Anwesenden, Würdigenden weiterreicht. Auf einer Seite stehen Assertionen: »Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich«; Zugeständnisse, »Sie sehen es (ja)«, »Sie wissen es längst« oder »dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen«; mehrmals auch die Bitte »Erlauben Sie mir«. Auf der anderen Seite insistiert Celan: »ich erlaube mir, Sie darauf hinzuweisen«, »beachten Sie, bitte«, und »ich will Sie ebenso wenig wie mich selbst darüber hinwegtäuschen« (M, passim). Endlich gibt es den Schluss mit dessen Zuspitzung der Anrede-Formel in ihrer Häufung und der expliziten, jedoch alleinigen Nennung von Hermann Kasack und Marie Luise Kaschnitz – und des Bundeslandes Hessen. Die Bescheidenheit in Celans Antwort auf die Ehre der Preisverleihung zielt genauso auf die Suche nach eigener Angemessenheit wie auf die Forderung, genau zuzuhören, Gegenüber zu sein: die Formel »Sie erinnern sich« liest sich, neben konzilianter Einbeziehung, als Aufforderung, die Erinnerung aufzufrischen, noch einmal nachzulesen.

Die beiden Gespräche, das notwendigerweise verschobene – vielleicht sogar aufgehobene – und das notwendigerweise gegenwärtige, gelangen in einen spielhaften Dialog miteinander: das ist das Verdienst wie die gleichzeitig dargelegte und umgesetzte Methode in Celans Rede. Es ist, trotz seiner Dunkelheit, ein Spiel mit »offenen Karten« und darin eben selbst vor allem Adressierung: Dichtung braucht Gespräch, sie braucht dieses Gespräch zwischen »Ihnen, meine Damen und Herren« und den Werken selbst, in je *dessen* Allgemeinheit und *deren* Singularität – sowie die Orte, an denen es immer wieder aufgeführt, gespielt wird. Diesen Orten im *Meridian* eine Trajektorie zu liefern, bedeutet, der Dichtung diesen geteilten Raum zu verleihen: Wo finden die Gespräche über Kunst und Dichtung statt, wo wird Theorie versucht, zu welchen Antworten kann man dort gelangen?

Das Spiel der Begegnung in der Dichtung kann immer nur von außen und im Nachhinein erkannt werden: »Die Seinsweise des Spieles läßt nicht zu, daß sich der Spielende zu dem Spiel wie zu einem Gegenstande verhält. Der Spielende weiß wohl, was Spiel ist, und daß, was er tut, »nur ein Spiel ist«, aber er weiß nicht, was er da »weiß«, wie es bei Hans-Georg Gadamer heißt.⁵ Der Ernst im

Spiel erfordert, dass man im Spiel bleibt, oder verhindert, dass man aus ihm austritt. Darin zeigt sich für Gadamer die Gemeinsamkeit von Kunsterfahrung und Spiel: »Das Kunstwerk hat [...] sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt. Das ›Subjekt‹ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst.«⁶ Dieser Transformationsprozess ist zwar gerade das, was in einem Gespräch über Kunst und Dichtung notwendigerweise unterlaufen werden muss – doch beim *Meridian* handelt es sich eben gleichzeitig um eine Spielform von Dichtung selbst. Die Frage, die sich unweigerlich anschließt, lautet dann: Kann es ein Spiel *zweiter Ordnung* geben, das beides vermag: Transformation und Information?

III.

»Von der Kunst ist gut reden« – und jede Rede von der Kunst braucht jemanden, der »zugegen ist und ... nicht richtiginhört« (M, 34). Dieser Jemand ist hier sicher nicht Celan, der ein offenes Ohr hat, selbst noch einmalinhört – und Luciles *Gegenwort* vernimmt: »Els ist ... die Dichtung« (M, 36), die immer und notwendigerweise dazwischenkommt (vgl. 35), die ein Ohr verlangt und – verdichtet. Gleichzeitig ist es *ein Wort*, dieses eine Wort, »das den ›Draht‹ zerreißt [...] :! es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt« (M, 36). Die Huldigung der »Majestät des Absurden«, die für »die Gegenwart des Menschlichen« zeugt (ebd.), ist eben Dichtung. Nun ist dieses Wort aber gerade nicht ein gesprochenes in real-gesellschaftlichem Kontext, sondern geschrieben und inszeniert im literarischen Werk Büchners. Das *Gegenwort* ist ein Schritt, ein Akt der Freiheit nur *in* der Dichtung, denn nur in ihr gibt es diesen Raum, in den man erst einmal hineinhören muss.

Braucht nun die *Rede* von der Kunst jemanden, der bezeugt, aber falsch versteht – oder die Kunst selbst? Ist nicht Celans *Meridian* wie Büchners *Lenz* selbst ein Manifest für Lektüre und Relektüre? – und nicht nur der Literatur, der Kunst, sondern vor allem der Begegnung mit den Dingen: »[N]ur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen.«⁷ Im *Kunstgespräch* im *Lenz* äußert dieser selbst den Wunsch der Versteinerung: Könnte man nur jeden natürlichsten, alltöglichsten Moment einfangen und festhalten! (Vgl. L, 234)

Die Unmöglichkeit der Versteinerung betrifft natürlich nicht nur die schnöde Realität, der Kunst gegenübergestellt, – sondern die Schönheit. Die Schönheit

ist unendlich, *in sofern sie fließt*.⁸ Nur sie bleibt, weil nichts bleiben kann, weil das Aufblättern immer ein Abblättern ist – das Buch der Natur, in dem gelesen wird, ist immer auch die Blüte, die verwelkt. Die Schönheit ist *Ereignis*; es kann nur immer wieder neu erscheinen; und doch versucht die Kunst, es festzuhalten, damit es immer wieder neu aufgehen kann. Nur insofern kann Kunsterfahrung im Sinne Gadamers einen *transformatorischen* Charakter haben: Kunst überträgt nicht etwas, das dann schön ist; sie bedeutet nicht etwas, das schön wäre; – sie erzeugt es, wie Gadamer sagt, als *Subjekt* des Prozesses.

Schönheit ist somit nicht nur ein ästhetisches Verhältnis, sondern andersherum Modell des Verstehens und der Verbindung zum Innersten selbst: Der mit Kunst Beschäftigte ist der Selbstvergessene (vgl. M, 40), Lenz ist verrückt *ob* der Kunst und der Naturschönheit; daher muss auch das Kunstgespräch fehlgehen: »– In der Art sprach er weiter, man horchte auf, es traf Vieles, er war rot geworden über den Reden, und bald lächelnd, bald ernst, schüttelte er die blonden Locken. Er hatte sich ganz vergessen« (L, 236). Kunsterfahrung ist nicht übertragbar, mit ihr ist es wie mit den *Qualia*: Ich kann noch so viel über ein Kunstwerk wissen – es zu erfahren wird etwas anderes oder ›mehr‹ zeitigen. Für Lenz aber ist das nicht vereinbar; er kann nur in Schönheit eingehen und damit vergehen, oder er kann in Gesprächen mit Bekannten stehen, die an ihm und ihn an dem festhalten, was sie von ihm zu wissen glauben: Der Auftritt *Kaufmanns* ist der Punkt, an dem die Entwicklung wieder kippt, an dem das *Gebirge* von der *Stadt* besetzt wird und Lenz auf dem Scheitelpunkt der Parabel umkehrt.

Dass das Gespräch fehlgeht, liegt in der Art begründet, in der ›man aufhorchte‹, das den Agitierten alleinstellt: Lenz ist schon hier verrückt, in seinen Forderungen, in seiner Lesart, seiner Lektüre der Welt. Was Lenz fordert, sind vielleicht Augen für die Schönheit, die es nur in der Verrückung zur Welt geben kann: Man kann zwar aufhören, diese Faszination aber, die sich gegen nichts und niemanden richtet, sondern schlicht Intensität beschwört, ist nicht dialogisch. Lenz fordert so auch ein Gehör für die Verlorenheit *in* der Schönheit. Findet er dies zunächst im Pfarrer, so ist er am Ende anders allein als zu Beginn: Er ist unzumutbar geworden. Diese Entwicklung vollzieht sich nicht auf einmal, und die Schritte, die er dabei durchläuft, sind für den wohlgesonnenen Pfarrer Prüfungen, die ihm sein Gott abverlangt; doch auch er kann ihn nicht aufhalten.

Bei Celan heißt es: »Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat [...], der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg« (M, 40). Wenn die Kunst einen bestimmten Weg fordert, wer nimmt ihn ernster als Lenz selbst?

Ich suche jetzt keinen Ausweg, ich frage nur, in derselben Richtung, und, so glaube ich, auch in der mit dem Lenz-Fragment gegebenen Richtung weiter./Vielleicht – ich frage nur –, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? – wieder frei?/Dann wäre die Kunst der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr. (Ebd.)

Es wirkt so, als wäre die Kunst, die Dichtung als Freisetzung für den Pfarrer nicht einzuholen; es ist fast, als wäre die Welt des Naturschönen notwendig von Gott(es Dienern) verlassen. Das hieße dann aber auch, dass die Kunst notwendig eine Distanz nicht zum, sondern *im* Menschen verlangt, und dass es die *Aufgabe der Dichtung* wäre, den Weg der Distanz zurückzulegen, ihn nicht abzulaufen, sondern hinter sich zu lassen (Transformation). Es scheint, dass der *jeder* Dichtung aufgegebene Weg eine Aufgabe wäre, eine Prüfung nicht von Gott, sondern vor den Menschen, der Menschheit: Ein Ruf, eine Aufforderung, hinzuhören, oder vielleicht sogar den Ort selbst zu schaffen? Doch wie und wo wäre – was für eine Art von Ort wäre es?

Die Literatur ist das Gebiet, in dem Lenz *im Gebirg* zuhause ist: Lenz ist im Gebirg *in der Literatur* zuhause. Das Zuhause ist der Ort der Privatheit und der Selbstverständlichkeit des je Eigenen. Das Zuhause ist der Ort, an dem kein Verständnis eingefordert werden muss, es ist das, worin man sich auskennt. – Nun ist die Natur der Schönheit/des *Lenz* nichts, worin man sich auskennen kann, noch die (der) Kunst – doch es scheint auch, und hier schleicht sich die Distinktion von der anderen Seite ein, als wäre die Dichtung ein Weg *für die Kunst*:

Die Kunst [...] bildet [als marionettenhaftes, jambisch-fünfhebige und kinderloses Wesen] den Gegenstand einer Unterhaltung, die in einem Zimmer, also nicht in einer Conciergerie stattfindet, einer Unterhaltung, die, das spüren wir, endlos fortgesetzt werden könnte, wenn nichts dazwischenkäme./Es kommt etwas dazwischen.//Die Kunst kommt wieder. Sie kommt in einer anderen Dichtung Georg Büchners wieder. (M, 33)

Die Kunst trägt nicht; keine Kinder und kein Leben. Sie erzeugt Ferne, und sie scheint Gespräch oder Dichtung zu brauchen: Im endlosen Dialog könnte sich vielleicht etwas ereignen, aber es kommt immer etwas dazwischen; und dennoch kommt die Kunst auch immer wieder. Und so scheint es kein Zufall zu sein, *dass* und *wo* die Kunst wiederkommt. Ihr erstes Erscheinen findet in *Dantons Tod* statt, in der Conciergerie. Ihre erste Wiederkehr vollzieht sich in »noch fahlerem Gewitterlicht« (M, 33), wie Celan attestiert, im *Woyzeck*. Den dritten Auftritt hat die Kunst in *Leonce und Lena*, am abfälligsten wohl – wenngleich im am wenigsten ernstesten Stück aus Büchners Feder – was bei Celan ungenannt bleibt.

Die vierte Nennung schließlich erfolgt im *Lenz*. Die Inszenierung der Wiederkehr im *Lenz* ist in der Rede unterbelichtet, im Verhältnis zur Bedeutung, die den Stellen dort zugemessen wird. Nicht nur wird der Kunst durch diese dritte Wiederkehr Ubiquität zugesprochen, sondern im *Lenz* findet sich die Spitze in der Entwicklung des Kunstbegriffs bei Büchner: »Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.« (M, 37)

IV.

Die Bedeutung des *Lenz*-Textes muss weiter herausgearbeitet werden. Das Besondere findet sich mit Sicherheit in der Offenheit und Ernsthaftigkeit, mit der Transformationsprozesse der Kunst angesprochen und umgesetzt werden. *Lenz*, der Protagonist, ist nicht nur dieser, er ist immer auch Jakob Michael Reinhold Lenz, der Dichter, der »gedruckt« ist, dessen Namen »einige Dramen zugeschrieben werden«, die Oberlin, der Pfarrer gelesen hat (L, 227). *Lenz* ist nicht nur der Verrückte, er ist auch der Autor, der sich seiner Publizität eher schämt: »Ja, aber belieben Sie mich nicht darnach zu beurteilen. Man sprach weiter, er suchte nach Worten und erzählte rasch, aber auf der Folter; nach und nach wurde er ruhig« (ebd.). Allein diese Zeilen verdeutlichen die Notwendigkeit, näher an den Text zu gehen: Gerade der publizierte Autor wird im Dialog *nicht* mit Anführungszeichen wiedergegeben. Ihm fehlt die Bühne im Text, scheint es, seine Person ist die problematischste im Gefüge. Seine Unruhe verlässt ihn nur im Persönlichen, in der Nähe zum Menschen und etwa in den Szenen in den Heimen.

Zu Beginn der Erzählung ist *Lenz* gleichgültig, doch getrieben. Alles ist ihm »plump« (L, 225). Die Verbindung von *Lenz* und Natur ist fast unerträglich: Die sichtbare und fühlbare Analogie von Unruhe im Wetter und in ihm paart sich mit einer absoluten Indifferenz seiner eigenen Situation gegenüber. Lesend sind wir in seiner gelangweilten Getriebenheit gefangen. Dann jedoch geht »der Sonnenschein [dazwischen] und [kommt] und [zieht] sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen [entlang ...], so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Täler [schneidet]« – und man meint, man müsse »Alles in sich fassen [...] Aber es [sind] nur Augenblicke, und dann [er]heben wir uns [nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor [uns] vorübergezogen, [wir wissen] von nichts mehr« (L, 225 f.). Der Schein der Sonne gibt erst das Schattenspiel eines verzweifelten Geistes, dann ist es das schneidende, richtende Schwert Gottes. Die Spiele mit Licht, Sonne und Göttlichkeit dahingestellt: Diese ersten Sätze, die *Lenz*'s Aufstieg ins Gebirg, zu Oberlin und in die Nähe und Gesellschaft vorbereiten und absetzen, sind sehr deutlich auch der Fuß der Parabel, die

durch das Ende des ›Fragments‹ geschlossen wird: »Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten; er tat Alles wie es die Andern taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin« (L, 250).

Wie sehr man auch davon ausgeht, dass es sich bei *Lenz* um ein Fragment handelt, dieser Part schließt – schnell, kurz, hektisch; wie auch sonst? – die Entwicklung ab, die in den ersten Zeilen angesetzt wird, in dem das »Alles« sich vorbereitet. Und in dessen Mitte findet eine Art von Begegnung statt, die etwas zu versprechen scheint – und es nicht halten kann. Wie schon die Geschichte (*history*) J.M.R. Lenz zum Wahnsinn verurteilt hat, so schreibt auch diese Geschichte (*story*) ihn dem Wahn zu, notwendigerweise – denn an den Verhältnissen in der Welt und zu Kunst und Dichtung hat sich nichts geändert, kann sich nichts ändern: Die Heroen sind noch immer gleich verteilt, und es handelt sich im Grunde um eine Inszenierung der *conditio humana*; auf der einen Seite steht der Mensch – wie von Caspar David Friedrich gemalt, doch mit zerzausten Haaren ›den Himmel mitsagend‹ – und ihm *gegenüber* Schönheit und Unendlichkeit von Natur und Kunst: »Er: der wahre, der Büchnersche Lenz, die Büchnersche Gestalt, die Person, die wir auf der ersten Seite der Erzählung wahrnehmen konnten, der Lenz, der ›den 20. Jänner durchs Gebirg ging‹, er – nicht der Künstler und mit den Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich« (M, 41).

Er als ein Ich – eine Beschwörungsformel. Eine Intensitätsformel. Die Inszenierung der *conditio humana* findet hier ihre Exemplifizierung. Doch Celan geht noch weiter: Der ›historische‹ Lenz, der Anlass der Betrachtungen über Kunst, seine Biographie – im *Meridian* kulminieren sie alle im Moment dieser Übertragung: »Lenz, also Büchner« (M, 38). In diesem Moment, um diesen Moment herum, in dem es sich um die Frage der Person und der Identität des Künstlerischen handelt, in der exakten Mitte der in 53 Absätze unterteilten Rede (26 b), lesen wir: »Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich« (M, 42). Und hierin schlägt sich der andere Bogen, der übergeordnete, der *tatsächlich* übergeordnete: der geographische Meridian nieder und verbindet sich mit Lenz/*Lenz*.

Bevor jedoch der Weg zum Trajekt werden kann, muss noch ein weiterer Weg gegangen werden. Das einzige Prosastück Büchners enthält exakt sechs hervorgehobene Wörter: *Waldbach, Oberlin, Lenz, Kaufmann, ihr* und *Nichts*. Vier Personenangaben, eine Ortsangabe und ›das Nichts‹. Der Text verfügt über eine geschlossene räumliche Einheit – das Gebirge –, zwei genaue Datumsangaben – »Den 20.« (L, 225) als Beginn des ersten und »Den 8.« (L, 249) als Beginn des vorletzten Absatzes – sowie eine ›geschlossene‹ Handlung: der Weg nach Waldbach und der Weg von dort zurück markieren Beginn und Ende des *Lenz*.

Wie in den Dramen werden also Personen, Ort und Zeit explizit heranzitiert. Lenz ist Jakob Michael Reinhold Lenz, Oberlin und Kaufmann sind, wie Lenz' psychische Kondition, aus dessen Biographie entnommen, und selbst »Friederike« (L, 244) »sie« (L, 240f.), »das Frauenzimmer« (L, 240, 243) oder der »Engel« (L, 243, 246) kann als Friederike Brion identifiziert werden. *Das Gebirge* ist durch die Angabe von Straßburg als Ort in dessen relativer Nähe definiert, auch wenn es sich dabei um eine Verschiebung im Hinblick auf die Historie handelt. Man kann so aber, ähnlich wie Roland Reuß in seinen Betrachtungen zum »Geklüfft« in Kleists *Penthesilea*,⁹ das Gebirge als *Topos* ansehen. Selbst das »Nichts« (L, 246) geht sicherlich in seiner Rolle als Bedrohung für Lenz auf, kann also quasi als Aktant verstanden werden. – Das einzige Prosastück Büchners stellt sich somit auch als eine Art Inszenierung des *Topos* der Kunst dar.

V.

Wenn auf den vorangegangenen Seiten sehr kurz der *Lenz*-Text selbst behandelt wurde, so muss diese Auslegung natürlich von dessen Verwendung in Celans Rede unterschieden werden – für ihn ereignet sich dort etwas anderes. Doch die hier vorgenommene Lektüre ist in doppelter Weise relevant für den *Meridian*: Einmal handelt es sich um eine *akute Lektüre*, also ein erneutes Horchen und Vernehmen der Dichtungen, das somit selbst der Poetologie folgt, die in der Rede entwickelt wird. Andererseits hat diese Lektüre die Verschachtelung der einzelnen Texte ineinander zum Gegenstand, die Arbeit mit dem Text. Die Einarbeitung der Stoffe bei Celan hat demnach eine Spur hinterlassen, der ich folge. Viel wichtiger aber ist, dass die Stoffe, Quellen und Materialien, die Celan verwendet, in ausgezeichneter Weise materialiter wirksam sind: Sie haben einen *Impact*, einen verschiebenden Effekt auf den Text, sie wirken in ihm weitergebunden, doch freigegeben.

Die Übertragung des *Lenz* in den *Meridian* macht zunächst das Verrücktwerden spürbar, lässt die Entgrenzung auf die Wolken hin, die Lenz durchbrechen möchte, um Gott hinunter zu holen, zum Teil des Textes werden – bringt aber auch dessen Eruptionen mit sich. Der Kontakt (mit) der Stimme Büchners, der Bearbeitung des »Lenz-Stoffes« durch Büchner mit der Bearbeitung des »Büchner-Stoffes« durch Celan – die Relektüren greifen in eine Landschaft ein, versetzt der Sprache einen Stoß, auf den sie mit einer Erschütterung antwortet. Diese Erschütterung jedoch ist wieder das, was genau der Dichtung eigen ist. Sie ist, was sie *tut*. Die ereignishafte Konstellation bereitet eine Begegnung vor, und die Frage ist eher: Was begegnet sich – was ereignet sich darin?

Celan beschrieb »seine Heimat einmal als Gegend [...], »in der Menschen und Bücher lebten.«¹⁰ Das bedeutet wohl, dass auch Bücher für ihn ein eigenes Leben hatten; und sogar, dass sie und ihre Inhalte in seinen Augen »in Gegenden« leben konnten – einer Topographie der Erfahrung gleich. Auf dem Umschlag einer Nietzsche-Ausgabe notierte er: »[E]inen Text *als Text* ablesen können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der »inneren Erfahrung«, – vielleicht eine kaum mögliche ...«.¹¹ Diese *kaum mögliche innere Erfahrung* vollzieht sich für Celan also *ohne Interpretation* – und im *AbleSEN als Text* eher als im Lesen.

Diese mehr oder weniger kleinen Interventionen in Sprache, vorgenommen in einer kurzen Notiz auf einem Buchumschlag, deuten auf mehreres hin. Einmal ist das AbleSEN nicht nur ein Lesen und Sammeln – sondern ein Von-den-Lippen-Lesen und Abringen; ein Entziffern und Abtasten. Die Nähe, in der diese Lektüre geschieht, ist nicht die Nähe von Augen oder Stimme, sondern die der Hände. Das Material, aus dem der Text gemacht ist, streckt sich den Händen entgegen, wie das *Geklüfft/Gebirg* sich in der Gegend erhebt. Dabei geht es um Verlorengehen und Erfahrung der Wanderung selbst, wie um die je schroffen und weichen Teile, die den Füßen und Händen, auf denen man läuft, mehr oder weniger Halt bieten. Es geht um den aufgegebenen Weg.

Die Begegnung mit Lenz im Gebirg ist eine Begegnung mit dem Text, mit der Person, mit einem Umfang an Konnotationen, der kaum zu umspannen ist; vielleicht aber gelingt dies mit Hilfe eines *Meridians*. Schon der Begriff, das Wort »Meridian« steht für eine Mannigfaltigkeit an Bezügen: Selbst wenn zunächst nur die Verbindungslinie von einem Pol der Erde zum anderen gemeint ist, so umspannt der Meridian die ganze Welt in Ansehung und Überflug – gleichzeitig auf der Oberfläche aufliegend. Es gilt zudem, die Anziehungskräfte zu sehen, die Magnetfelder, welche die Erde vertikal umspannen – und sie derart im Grunde »zusammenhalten«. Und schließlich ist der Himmelsmeridian nicht nur der Halbkreis, den alle Fixsterne passieren – sondern er bildet vor allem den ersten Ansatzpunkt für die Orientierung im Raum: siderische Nautik, *der* Topos, Ur-Topos und mythischer Ursprung der Dichtung: Hier unten stehe ich und ersuche der Götter/Konstellationen Rat, um nach Hause zurückzukehren.

VI.

Vielleicht muss ich aber wieder einen Schritt zurückgehen – zum Ereignis. Oben habe ich formuliert, die Schönheit sei Ereignis; dann, eine Konstellation sei ereignishaft. Was bedeutet das für das Ereignis? Einerseits ist ein Ereignis

etwas, das *plötzlich* hereinbricht. Auf der anderen Seite kann ein Ereignis nicht *aufserhalb* der Geschichte stehen: Geschichte *besteht* aus Ereignissen. Das Wort ›Ereignis‹ scheint selbst unklar zu sein. Man sagt, »etwas ereignet (sich)« – und für Heidegger etwa ist diese Formulierung zentral.¹² Deleuze und Guattari aber betonen, das Ereignis sei »keineswegs der Sachverhalt, es aktualisiert sich in einem Sachverhalt, in einem Körper, im Erleben«. ¹³ Das Ereignis wäre so also gerade nicht als geschichtliches zu denken, sondern als das, was sich erst in einem Geschehen aktualisiert – und das eine Kristallisation / *concrecence* benötigt oder auslöst.¹⁴

Auf der anderen Seite eignet Ereignissen, zusammenzugehen, zusammenzuwirken – und so etwas hervorzubringen. Ereignisse sind selbst nicht die Materialien, aus denen etwas besteht – noch gar etwas ›kleineres‹ oder ›zugrundeliegendes‹. Sie flottieren mehr oder weniger über den Dingen, die geschehen, sie ›sind‹ nicht selbst. Bei Hans Ulrich Gumbrecht heißt es: »Ereignishaftigkeit schließt nicht nur den Aspekt der Prozesshaftigkeit, sondern auch jenen der Kontingenz und Unvorhersagbarkeit ein«. ¹⁵ Indem er auf Jean-Luc Nancys *Birth to Presence* verweist, insistiert Gumbrecht auf den einen ›Moment‹, in dem etwas wie eine ›dekonstruktivistische Präsenz‹ möglich wäre – also einen Moment, der im Grunde all das Lügen strafen würde, was sowohl Deleuze / Guattari mit ihrem *Ereignis*, als auch Derrida in seinem *Differenzdenken* versucht:

Jene Präsenz, deren Äußerlichkeit uns berühren kann, ist dennoch niemals ganz ›da‹. Wir erfahren sie lediglich in einer nicht endenden Bewegung des Kommens und Gehens, auf welche Nancy mittels der Metapher (?) der Geburt verweist: »Before all representational grasp, before a consciousness and its subject, before science, and theology, and philosophy, there is that: the *that* of, precisely, *there is*. But ›there is‹ is not itself a presence, to which our signs, our demonstrations, and our monstrations might refer. One cannot ›refer‹ to it or ›return‹ to it: it is always, already, there, but neither in the mode of ›being‹ (as a substance) nor in that of ›there‹ (as a presence).«¹⁶

Die Berührung, die Gumbrecht als *nicht ganz da-seiende* Präsenz ausspricht und deren Ineinsfallen Nancy tunlichst vermeidet, liege im *da ist*, aber auch in einer Bewegung – einer Bewegung, die nicht mehr als räumliche gedacht werden könne, sondern die vor allem metaphorisch zu verstehen sei. Gemeint ist wohl ein topologischer Ort, ein Ort, an dem das Ereignis statthaben kann. Das Problem, das sich hier stellt, ist an mehrere Elemente gebunden: Weiter oben ergab sich indirekt die Frage, ob es nicht etwas wie fließende Kristallisationen geben könnte; gleichzeitig erfasst der *Meridian* – und erfasst den *Meridian* – ein/en präsentischer/n sowie ein/en historischer/n Dialog, in dessen Kreuzung »das Gedicht heute« (M, 44) steht: die Dichtung als Aktualisierung und Verdichtung der Begegnung.

der »Akut« (M, 36). Und schließlich wurde das *Spiel* in Celans *Meridian* als ein Spiel *zweiter Ordnung* bezeichnet, und zwar sowohl in den Adressierungen, als auch in der Offenheit des Transformationsprozesses und auf diesen hin: ein Spiel also mit offenen Karten.

Die Frage, was sich dabei begegnet, erweist sich jedoch als schwieriger als die Erläuterung des Ereignisses. Diesem eignet eine Temporalität, wenn auch nicht als oder in einer Präsenz – sondern vielmehr genau in der Aufgeladenheit des unendlichen Fließens, wie im Falle der Schönheit. Diese Widersprüchlichkeit allerdings hebt sich ein Stück weit genau in dem auf, was Gumbrecht durch Nancy sagt: Die Schönheit ist nicht einholbar, sie muss verblättern, sobald sie adressiert und festgehalten wird – wie im Versteinerungswillen Lenzens. Die Schönheit, das Ereignis ist nur, *in sofern* es fließt. Bei Whitehead ist alles, das ist, im Grunde schon tot. Wie bei Nancy zählt nur die Geburt, die insofern ewig ist, als sie nicht absetzen kann – und insofern niemals da ist, als nur in der Berührung davon gezeugt wird, dass etwas »entstanden worden« ist.

Die Begegnung wiederum erstreckt sich auch wieder auf mehrere Teile: Einmal gibt es die *Begegnung im Gebirge* (mit allen in sie eingelesenen Spuren): Vor allem trifft Lenz im *Lenz* – auf sich, auf die Natur, auf Gott und auf Oberlin. Büchners *Lenz* trifft aber auch auf Celans *Meridian*, wird in ihn aufgenommen, verströmt sich in ihm. Sodann begegnet Celan den Zuhörenden, den Angesprochenen – wie auch er, als Person, Büchner begegnet, im Preis, in der Lobrede, in Darmstadt. Und die Zuhörenden begegnen all den Personen, Werken und Situationen, sie werden in sie getaucht, in einer Art verhinderten Geburtsstunde, aufgeschoben in den direkten und indirekten Zitaten, umgesetzt im Text. Doch es gibt eben auch diese amorphe Begegnung mit dem Gegenwort, diese »Huldigung der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden: also die Dichtung, oder besser noch: das einzelne Gedicht – wozu der *Meridian* in diesem Sinne eben zählt.

Was ereignet sich im Gedicht – oder wodurch ereignet es sich? Derrida bringt in seiner Lektüre das Beispiel des Datums ein: »Das Beispiel bleibt als solches nur dann gültig, wenn es für kein anderes Beispiel zu stehen hat. Aber es gibt das Beispiel – das einzig mögliche Beispiel – eben dadurch, daß es das einzige ist, das als Beispiel für das Einzige herzuhalten vermag.«¹⁷ Die darin zum Ausdruck kommende spezifische Exemplarität des Gedichts ist nur eben keine aufweisende Exemplarität im Sinne des Zeigens, sondern sie ist, wie das Geben, im Datum. Das Datum verweist immer auf einen singulären Moment, aber nur insofern und nur dadurch, dass es auch in einer Reihe steht, die den Bezug ermöglicht. Gleichzeitig verweist die Spezifität des Datums damit auf die Allgemeinheit des Datums, nämlich darauf, dass es Zeit gibt, dass es Momente

in dieser voranschreitenden Zeit gibt und dass diese Momente ermöglichen, dass von ihnen gezeugt wird. Dieses Zeugen ist dann immer ein doppeltes – ein Zeugen von und ein Zeugen für – und wird somit zur Begegnung nicht nur von Menschen, sondern auch von den Orten, die um diese Menschen herum ›statt haben‹. Diese Orte aber sind nicht mehr oder weniger Teil der Menschen als der Dichtung selbst. Der Dichtung ist je ihr Datum eingeschrieben: es bedeutet ihren Ort. Das ist es, was im *Geheimnis der Begegnung* liegt:

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein 20. Jänner eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? // Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu? (M, 43)

Die Begegnung ist nicht einfach so zu denken, wie sie oben angedeutete wurde: Wie Nancy darlegt, ist eben *keine* Begegnung in der Form der Präsenz denkbar – man könnte höchstens nur einen weiteren unterbestimmten Begriff einstreuen und etwa eine Latenz *zwischen*¹⁸ unmöglichen ›Präsenzen‹ vermuten: »Das Gedicht ist die ›gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen‹« (S, 17) und »Ich bin mir selbst begegnet – mir selbst *wie* dem Anderen« (S, 29). Auf der anderen Seite ruft Celan in Erinnerung – und die Klüfte in der Sprache, in der Schrift sprechen selbst davon (und erneut kommt so auch das aufgeschobene *Gespräch im Gebirg* mit Adorno in den Sinn) –: »Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinen Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es ein verzweifeltes Gespräch« (M, 45). Und es folgt: »Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit« (M, 46). Was ist das Mitgebrachte, Bezeugte? Was wird im Datum, in der Signatur genannt? – »[U]m vom Datum zu sprechen, muß man es auch löschen, es *jenseits der reinen Einzigartigkeit*, von der es spricht, lesbar, hörbar, wahrnehmbar machen« (S, 24).

VII.

Der Fluss der Wörter ist entscheidend. Sicherlich, hier handelt es sich zudem um einen Vortrag. Doch Text als Text fließt, indem er lesbar ist. *Hermeneutik* ist nicht nur ein systemischer Begriff, es liegt in ihr auch immer ein zeitlicher

Vorgang. Leseprozesse und Verständnis benötigen Zeit, und für gewöhnlich stellt sich das Verstehen, oder ein Verstehen, beim Lesen ein. Die Argumentation über das kleine Wort »gewöhnlich« ist dabei weder selbst gewöhnlich noch selbstverständlich: Was sollte sich in der Sprache, zumal in der poetischen, als gewohnt oder ungewohnt erweisen? Und doch gibt es ein gewichtiges Argument, das aus Linguistik wie aus Hermeneutik selbst stammt: Das Verständnis und also die Bedeutung der Wörter ist selbst immer historisch; Sprache entwickelt sich und verändert sich und ist also immer in einem diachronen Fluss. Gleichzeitig gibt es natürlich *synchrone* Verschiebungen, in kleineren Einheiten oder ungewohnten Schritten. Worin aber ereignet sich etwas in Sprache, wie kann ein Gedicht, ein Vortrag als Ereignis gelten? Bei Armin Nassehi heißt es:

Da [...] die einzelnen Elemente autopoietischer Systeme als temporalisierte Elemente, also Ereignisse erscheinen, die nur in quasi zeitlosen Kurzzuständen je gegenwärtig sind, werden (literarische) Texte in diesem Sinne als *ganze* als kommunikative Akte verstanden, denen keine eigene Zeitlichkeit, sondern lediglich eine Ereignisgegenwart eignet. Da aber autopoietische Systeme, bestehend aus zeitlosen Ereignisjetzen, darauf angewiesen sind, daß Ereignisse durch Ereignisse abgelöst werden, ist es letztlich das Nacheinander jener Ereignisgegenwarten, also das Nacheinander des Auftretens literarischer Texte, was die Einheit des Literatursystems in der Zeit konstituiert. Die Gegenwart des Textes wird gleichsam durch den systeminternen und externen *Kontext* bestimmt, auf den literarische Texte stets positiv und negativ referieren. [...] *Bedeutungen* erschließen sich stets aus der Beobachtungsgegenwart und nicht aus der beobachteten Gegenwart des gelesenen Textes.¹⁹

Die systemtheoretische Perspektive steht zu der dekonstruktiven merklich quer. Doch wenn das Gedicht »seiner Daten eingedenk [bleibt]« (M, 43), was *macht* es dann wesentlich? – Es vermag, zu transportieren, zu transponieren – das »dem Anderen | Eigenste mitzulsprechen: dessen Zeit« (M, 46). Das ist das, »was sich im exemplarischen Akt des *Meridian* abspielt« (S, 27):

Dieser Diskurs, diese Ansprache, diese *Rede** ist [...] die durch ein Gedicht gestiftete Behausung für dessen eigenes Datum, darüber hinaus aber noch die dichterische Verwendung des Datums, die aus einem dem Dichter eigenen Datum ein Datum für den Anderen, das Datum des Anderen macht, oder auch umgekehrt, denn dieses Geschenk kehrt wieder wie ein Jahrestag, wie eine Spur, entlang welcher ein Dichter sich herschreibt oder sich ins Datum des Anderen hineinverspricht. [...] Das nennt man eben die Begegnung, die Begegnung mit dem Anderen, »das Geheimnis der Begegnung« – und genau hier liegt die Entdeckung des Meridians.²⁰

Man könnte sich allerdings auch fragen, ob nicht Lenzens Auf-dem-Kopf-gehen-Wollen eine Art Verrücktwerden *im* Eingedenken des Menschlichen ist. Könnte nicht diese Figur, diese ganz andere Trope am Scheitelpunkt der Rede – der Wiederholung oder Aufzeichnung (Aufhebung) des Ereignisses eingedenk – deren Unmöglichkeit beschwören? Handelt es sich dabei nicht um Lenzens oder Büchners – oder Celans *Gegenwort*? Ist es nicht auch Mahnung oder Appell – *Es lebe Lucile!* – ein Appell an das offene Ohr?

Was genau ist die Entdeckung oder der Weg des *Meridians* oder des Meridians? In jedem Fall ist Celans Rede alles andere als naiv. Sie ist zurückhaltend im Ton, in Teilen ironisch, aber sie ist wesentlich performativ und weiß um diese Kraft, setzt dies als Technik ein. Sie setzt etwas um, und was sie umsetzt, ist das, wovon sie zeugt: »derjenige welcher oder diejenige welche das Jahr, den Tag, den Ort, kurz die Gegenwart eines ›Hier und Jetzt‹ einschreibt, legt durch diesen Akt der Einschreibung Zeugenschaft seiner eigenen Gegenwart und Anwesenheit ab« (S, 37f).

Das Spiel zweiter Ordnung, diese Rede von der Kunst als Kunst – in ihr findet eine Art Transformationsprozess statt, der dennoch das sehende Auge zulässt. Die Zitate und Anreden injizieren Einflüsse, die ihre Wirksamkeit an den Dialog abgeben; doch die zweite Dimension des präsentischen Dialogs erweist sich als Moment, in dem die Kristallisation wie im Gedicht, aber auch als Gegenüber wirksam wird. Die Beschwörungsformeln sind nur ein Teil dieser ›Strategie‹, und kein Teil allein ›vermag‹ etwas; es ist dies das Element der Dichtung, der Weg, den sie zurücklegen muss: gewahren, vergegenwärtigen, ermahnen – doch nicht als Appell, nicht als Rede oder *im* Dialog: Es ist die Stiftung des Raumes, in dem Kunst – und wohl auch ein politischer Dialog erst stattfinden kann: daher das *Schibboleth* (vgl. S, 51f).

Die Ereignishaftigkeit ist dabei nicht durchbrochen von der Besprechung: Celan referiert nicht, er konstelliert; und in der Exemplarizität vollzieht sich eben die Zeugenschaft als und der Geschichte. Somit ist der aufgegebene Weg auch, dann, ›jetzt‹ als Jude zu sprechen – und mit Derrida zu insistieren: »Alle, die als Dichter die Sprache behandeln und bewohnen, sind Juden, doch im Sinne eines Tropus« (S, 117). Sicherlich kann diese Einschreibung, dieser Einschnitt hier nicht einmal anfänglich beschrieben werden; doch in der Tat *spricht* Celan ja, er hat das Wort vor diesem Auditorium, und er spricht so *sein* Gegenwort, wenn auch nicht dem Wohlfahrtsausschuss gegenüber. Neben all der Theorie bleibt auch dies: die Bedingung der Möglichkeit, sprechen zu können, ja, eine Stimme zu haben. Und daraus ergibt sich auch der ›anti-manifestative‹ Manifestcharakter: Was Dichtung vermag, ist in der Politik nicht möglich; es ist auch in der Theorie nicht möglich. Es zeigt sich an dieser Rede, an diesem Gedicht

ein weiteres: nämlich, dass Historisierung niemals ohne Aktualisierung vor sich gehen kann – und dass die Praxis von Lesen und Sprechen nicht wie die Kunst Ich-Ferne erzeugt, sondern die Begegnung in den Raum hinein verlängert.

Die so entstehende Öffnung auf Präsenz/s (jetzt) und das Verhältnis von Konstellation und Kristallisation zueinander schaffen es auch, die Privatheit der Begegnung in den Raum zu tragen. *In der Tat* begegnen sich hier die Personen – Lenz, Büchner, Celan, aber auch Derrida –, um an der Dichtung und mit der Dichtung zu arbeiten. Die Arbeit verspricht dabei nicht viel, doch deren Fortsetzung ist (auch) die Fortsetzung des Kampfes um Sprechenkönnen und Sprechendürfen. Wenn es um etwas geht, das greifbar und übertragbar ist, dann tatsächlich um das immer wieder neu und anders Auszulesende – und also um das, was sich nicht so selbstverständlich gibt; es geht um die Dunkelheit, das *dunkle Wort*, und um den Dialog, zu dem es auffordert. Das *kann* die Dichtung, und das *muss* sie auch – zu jeder Zeit. So kann der *Meridian*, aber auch die Metapher des Meridians als Orientierungsband und Verbindung der Punkte auf einer Linie gelesen werden, die all dies *lesbar, hörbar, wahrnehmbar* machen: das Datum in seiner Singularität löschen: um es auf Geschichte hin zu öffnen.

Anmerkungen

- 1 Paul Celan, *Der Meridian*, in: ders., *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 16 Bde., hg. von Andreas Lohr und Heino Schmull, Frankfurt/Main 2014, Bd. 15.1, 33–51; zitiert im Folgenden mit Sigle M im Fließtext.
- 2 Helmut Müller-Sievers, *On the Way to Quotation. Paul Celan's Meridian Speech*, in: *New German Critique*, 91(2004)1, 131–149, hier 132.
- 3 Ebd., 133.
- 4 Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe, *Katastrophe*, in: Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (Hg.), *Paul Celan*, Frankfurt/Main 1988, 31–60, hier 31 f.
- 5 Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, 10 Bde., Tübingen 1995, Bd. 1, 108.
- 6 Ebd.
- 7 Georg Büchner, *Lenz*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Dichtungen*, hg. von Henri Poschmann, Frankfurt/Main 1999, 223–250, hier 234 f; zitiert im Folgenden mit Sigle L im Fließtext.
- 8 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: ders., *Weimarer Ausgabe*, Weimar 1889, Abt. I, Bd. 27, 23.
- 9 Roland Reuß, »Im Geklüfft«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter*, 20 Bde., hg. von dems. und Peter Staengle, Basel-Frankfurt/Main 1992, Bd. 5 (BKB I/5), 3–27, hier 5 f; siehe zudem ebd., 19: »Die Sprache in Kleists Text beschreibt nicht einfach eine Handlung, die gleichsam jenseits ihrer vorzustellen wäre – sie *handelt* im Geklüfft der Spaltungen durch Überschreitungen, Übertretungen der Gesetze, *selber*.« Kurz darauf bezeichnet Reuß etwas als *Textereignis*. Sicherlich handelt es sich hierbei um

eine besonders akkurate und auf dieses Werk zugespitzte Lektüre, deren Ergebnisse mitnichten auf andere Werke zu übertragen sind; doch der Befund von Ereignissen dieser Art im Text zeugt zumindest von der Arbeit mit dem Ort/Topos als Topographischem.

- 10 Peter Villwock, *Celan und Nietzsche. Gespräch im Gebirg*, in: *Nietzsche-Studien*, 41(2012)1, 388–411, hier 391.
- 11 Zit. nach: ebd., 390.
- 12 Martin Heidegger, *Zeit und Sein*, in: ders., *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1969, 1–25, hier 24.
- 13 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt/Main 1996, 182.
- 14 So ungenau diese Verschmelzung von Deleuze/Guattari und Whitehead ist – es lässt sich hier nicht in angemessener Länge entwickeln, wie die beiden zusammenhängen. Generell denken die ersten das Ereignis als *virtuelles*, während Whitehead die *actual entity* im Blick hat (die dennoch natürlich nicht gleich als reine Aktualität gegen den Virtualitätsbegriff zu setzen wäre). Das Spezifische am Ereignis wird jedoch zwischen *Aktualisierung, Verschmelzung* (zu *aktueller Entität*) und *Kristallisation* deutlicher.
- 15 Hans Ulrich Gumbrecht, *Form ohne Materie versus Form als Ereignis*, in: Henk de Berg, Matthias Prangel (Hg.), *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen–Basel 1997, 31–46, hier 44.
- 16 Ebd., 40; Zitat Nancy bei Gumbrecht zit. als: Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford 1993, 4.
- 17 Jacques Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, übers. von Wolfgang Sebastian Baur, Wien 1986, 18; zitiert im Folgenden mit Sigle S im Fließtext.
- 18 Vgl. Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 184f.: »Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit: Die Zwischen-Zeit ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit überhaupt, sie ist Werden. [...] Alle Zwischen-Zeiten überlagern einander, während die Zeiten aufeinanderfolgen. [...] Hier geschieht nichts, alles aber wird«.
- 19 Armin Nasschi, *Die Zeit des Textes*, in: de Berg, Prangel (Hg.), *Systemtheorie und Hermeneutik*, 47–68, hier 55f.
- 20 Ebd.

Magnus Klaue

Das Ende der Nuancen

Von der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule

Kollektive können nicht denken. Die Fähigkeit, zu denken – verstanden als die unter der Form des Bewusstseins, von Anschauung und Begriff vollzogene Synthesis einer an sich kruden Empirie – kommt nur Individuen zu, womit keineswegs sichergestellt ist, dass diese sich ihrer auch bedienen. Wenn Individuen sich zum Zweck geistiger Tätigkeit arbeitsteilig organisieren, liegt darin sowohl die Möglichkeit, die Borniertheit des Individuums auf das hin zu überschreiten, was im Begriff des Geistes angelegt ist: in Freiheit geteilte Erkenntnis; wie auch die Gefahr der Reduktion geistiger Arbeit auf das, was allen an ihr Beteiligten nur gemeinsam ist. Der Niederschlag beider Möglichkeiten in Sprache und Gestus lässt sich als Denkstil bezeichnen;¹ wobei der Begriff des Stils schon in der Kunstwissenschaft daran krankt, dass er Individuelles und Allgemeines, Originalität und Stereotypie eher vage miteinander vermischt als zu benennen, worin sie miteinander verschränkt sind. Das macht es aber nicht nutzlos, von Denkstilen zu sprechen. Im Gegenteil wären Begriffe wie der des Denkstils, des Denkkollektivs, aber auch des Diskurses und des Paradigmas als Versuche zu deuten, das idealistische Missverständnis vom Denken als bloße Bewusstseinstätigkeit ebenso zu widerlegen wie dessen simple Ableitung aus historischen Gegebenheiten. Darum wohl kam das Interesse an Denkstilen in der Epoche des Übergangs der ihrer Grundlagen nicht mehr gewissen Geisteswissenschaften zu ihrer am Modell der Naturwissenschaft gebildeten taylorisierten Form auf und lebte fort, solange jener Übergang noch nicht restlos vollzogen war. Auch Kategorien wie Diskurs und Paradigma sind immer nur triftig im bestimmten Widerspruch zu den sich den ›Denkkollektiven‹ entziehenden individuellen Impulsen, die durch sie ermöglicht und beschränkt werden. Die Rede vom Denkstil entstand denn auch in jener Umbruchsituation, in der sich in Deutschland neben der Wissenssoziologie Karl Mannheims, der Figurationssoziologie Norbert Elias' und anderen Spezialsoziologien² mit der Kritischen Theorie in Frankfurt am Main ein sozialphilosophisches Denken entwickelte, das den der idealistischen Philosophie des 19. Jahrhunderts verpflichteten Anspruch der Erkenntnis unteilbarer Wahrheit gegen den Zerfall der Geisteswissenschaft

in Einzeldisziplinen zu bewahren suchte, ohne die Unhintergebarkeit dieses Zerfalls und das ihm eignende Fortschrittsmoment zu leugnen.

Max Horkheimer geht in »Die rote Wüste«

Für die frühe Kritische Theorie ist signifikant, dass sie im damaligen Feld der Sozial- und Geisteswissenschaften nahezu solitär die Notwendigkeit der Arbeitsteilung als Form der Entäußerung des Einzelnen ans Allgemeine gegen bürgerliche Idealismen verteidigte, ohne je zu irgendwelchen Kollektiven überzulaufen, die sie vielmehr als Formen des Verrats am Denken denunzierte. Für die Deformation der in den Individuen aufgehobenen Möglichkeit ungeteilter Erkenntnis durch Kollektive hat Max Horkheimer in den sechziger Jahren gleichsam retrospektiv ein merkwürdig windschiefes Bild gefunden: die Figur des Fachmanns. In einer um 1964 entstandenen Notiz mit dem Titel *Der Fachmann*, die in den *Spänen* enthalten ist, heißt es:

Die Menschen werden heute zu »Fachleuten« erzogen. Das heißt aber, daß sie nichts mehr verstehen als ihr engstes Fach und daß ihnen eigenes Denken und Fühlen abgewöhnt sind (ein Beispiel: der Ehemann der Giuliana in *Deserto Rosso*).

[...] Der Fachmann hat auf seinem Gebiet mit seinen Kollegen ein Monopol. Er schließt sich mit ihnen zusammen und so entstehen überall Rackets aller Größenordnungen. Auch das Racket der Politiker.

Die mehr oder weniger rasch wechselnden Zusammenschlüsse, Kompromisse und Streitigkeiten der Rackets bestimmen die politischen Maßnahmen. Der Einzelne ist Objekt der Manipulation, völlig ohnmächtig, wenn er nicht in einem Racket eine besondere Stellung einnimmt.³

Windschief ist die Rede vom Fachmann, weil Horkheimer sie nicht mit dem seinerzeit gerade in Italien (Horkheimer lebte in Montagnola/Schweiz) bedeutend werdenden *Facharbeiter* assoziiert, der ebenfalls nur sein »engstes Fach« kannte, aus seiner am besonderen Objekt geschulten Erfahrung, also seiner *nicht* prinzipiellen Austauschbarkeit, jedoch seine neue politische Macht bezog.⁴ Während der *Facharbeiter* sich zum Zweck des Arbeitskampfes im Vertrauen auf seine Fähigkeit in Arbeiterorganisationen assoziiert, schließt sich der »Fachmann«, der nichts Spezifisches mehr kann, aber zu allem fähig ist, in »Rackets« zusammen, die statt seiner Vertretung seinen Schutz und damit die allgemeine Ohnmacht organisieren. Als Beispiel für letzteren Typus dient Horkheimer der Ingenieur Ugo, der in Michelangelo Antonionis 1964 in die Kinos gekommenem Film *Il deserto rosso* (dt. *Die rote Wüste*) zwischen Hochöfen und Silos bei Ravenna

eine Art Stromleitungssystem bauen lässt, mit dessen Hilfe im Auftrag einer Forschungseinrichtung »das Geräusch der Sterne« gemessen werden soll.⁵ Obwohl die Bildsprache des Films bestimmt wird durch Embleme industrieller Arbeit (Leitungsmasten, Schornsteine, Hafengelände), setzt er diese als Signaturen der Deindustrialisierung ein und erzählt vom Siegeszug einer *neuen* Arbeit, die kaum noch als Form der Naturbeherrschung erfahren, geschweige denn bestimmt werden kann – ein Wandel, den Antonioni in dieser Zeit etwa auch in seinem Film *L'eclisse* (1962) thematisiert, der in einem menschenleeren Rom spielt, in dem nur an der Börse wie einst auf dem Markt das losgelassene Leben herrscht. Wie in der Schlusssequenz von *L'eclisse* am Abend die Laternen Sternen gleich über den Straßen aufleuchten, die von Menschen nur noch wie von Statisten belebt werden, mutiert die Arbeit des Ingenieurs in *Il deserto rosso* zum postindustriellen Abrakadabra, das als wissenschaftliche Sternenbelauschung das Erbe einer ausgemusterten romantischen Universalpoesie antritt. Dass Horkheimer den Typus des Fachmanns am Film eines *gewesenen* Neorealisten illustriert, legt nahe, dass die Arbeitswelt, die in Italien der Neorealismus abzubilden versprach, 1964 bereits ebenso Vergangenheit zu werden begann wie die Industrie, deren architektonische Wahrzeichen in *Il deserto rosso* herumstehen wie eine Filmkulisse.

Ein Pubertätstraum: Freundschaft als Institution

Die Kritische Theorie war ihrerseits kein bloßes Produkt der arbeitsteilig organisierten Sozialwissenschaften im Frankfurt der Zwischenkriegszeit, sondern nahm zu genau dem Zeitpunkt Züge einer Institution an, als jener Betrieb angesichts der Erosion der Weimarer Republik zur Disposition stand. Die Kritische Theorie entwickelte sich *früher* und gleichzeitig *später* als das Institut für Sozialforschung. Wurde dieses 1923 mit Hilfe des Stiftungsvermögens des jüdischen Mäzen Hermann Weil, dem Vater des mit Horkheimer und Pollock befreundeten Nationalökonom Felix Weil, gegründet,⁶ hatten sich die lebensweltlichen und geistigen Bedingungen dessen, was später Kritische Theorie hieß, schon Jahre vorher im Freundeskreis um Horkheimer, Pollock, Weil und Horkheimers spätere Frau Rosa Rieker, die sich alle lange kannten, herausgebildet. Pollock und Horkheimer waren seit 1911 befreundet, Horkheimers Liebesbeziehung zu der von ihm Maidon genannten Sekretärin seines Vaters, die er 1926 durch Heirat legalisierte, reichte ebenso wie die Freundschaft mit Weil und Adorno in die Zeit unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs zurück.⁷ Was in dieser Zeit in einer Art Großbürger-Bohème (Horkheimer, Pollock und ihre Geliebten

lebten zeitweise in einer Villa in Kronberg wie Angehörige einer *jeunesse dorée*) in Auseinandersetzung mit Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Marx und Lukács als Selbstverständnis des Freundeskreises in Briefen, Verträgen und *billets doux* kodifiziert wurde, stellt den frühesten Niederschlag dessen dar, was später Denkstil wurde. Zugleich hatte das Institut für Sozialforschung in der Zeit zwischen seiner Gründung und dem Antritt Horkheimers als Direktor 1930/31 nur wenig mit dem zu tun, was dann bevorzugt seit den sechziger Jahren als Kritische Theorie mit der Institution verwechselt wurde, an der es immer nur zeitweise heimisch war. Unter dem Direktorat des Austromarxisten Carl Grünberg und seinen Assistenten Pollock und Henryk Grossmann war das Institut für Sozialforschung in der Weimarer Republik eine auf Ökonomietheorie und Wirtschaftswissenschaft ausgerichtete Forschungsstätte mit dezidiert marxistischer Agenda gewesen.⁸ Mit Horkheimers Direktorat wurde diese Institutsstruktur stark verändert. Hatte Grünberg die Direktion in Kombination mit seinem Lehrstuhl für wirtschaftliche Staatswissenschaften inne, so wurde für Horkheimer ein Lehrstuhl für Sozialphilosophie an der philosophischen Fakultät geschaffen, den er mit dem Direktorat innehatte, während sein Schulfreund, der Ökonom Adolph Lowe, den Lehrstuhl für Wirtschaftswissenschaft übernahm.⁹ Die Ausrichtung an einem an Marx geschulten Gesellschafts- und Geschichtsbegriff wurde beibehalten, aber durch Depotenzierung der Ökonomie und durch Aufwertung von Philosophie und Psychoanalyse neu bestimmt. Folgte die Binnenarchitektur des Instituts mit der Gliederung in Wirtschaftswissenschaft, Staatswissenschaft und Theorie der politischen Ökonomie einem sozialistischen Fortschrittsoptimismus, der von der Wissenschaftlichkeit und Rationalität des Marxismus überzeugt war und dem dessen Übersetzbarkeit in akademische Disziplinen kaum je zum Problem wurde,¹⁰ erhob Horkheimer die Frage der Übersetzbarkeit des Denkens in Disziplinen und der *Grenzen der Verwissenschaftlichung des Denkens* zum Ausgangspunkt der Institutsarbeit.

Zentral für diesen Akzentwechsel war die Abkehr vom rationalistisch-pragmatischen Subjektbegriff des damaligen Linkssozialismus, die mit der Rezeption der Freud'schen Psychoanalyse einherging. Motiviert war das Bemühen, das Subjekt von Geschichte und Gesellschaft statt als selbsttransparent handelndes als ein in sich selbst gebrochenes, labiles und damit problematisches zu fassen, nicht nur durch die seit 1919 enttäuschte Hoffnung auf die Revolutionsfähigkeit dieses Subjekts, sondern auch durch die in der späten Weimarer Republik flagrante Gefahr, gerade die Fähigkeit der Einzelnen zu kollektivem Handeln vermöchte Agens der *Abschaffung* von Freiheit zu werden. Die Einsicht, dass den Menschen nicht nur das Beste, sondern mehr noch das Schlimmste zuzutrauen sei, wanderte qua Anreicherung kritischer Gesellschaftstheorie mit Elementen der Freud'schen

Trieb- und Kulturtheorie in die Agenda des Instituts ein. Diese Transformation ist mit dem Titel von Horkheimers Stelle als Lehrstuhl für Sozialphilosophie benannt:¹¹ Sozialphilosophie hat den Fortschrittsoptimismus der Sozialwissenschaft verloren und denkt die Soziogenese des Subjekts nicht mehr als die einer Person, die auf Gesellschaft nur reagierend und nur auf sie einwirkend in sich selber rational und transparent wäre, sondern als die eines seiner selbst ungewissen, der Natur nicht nur entgegengesetzten, sondern entsprungenen Gesellschaftswesens, zu dessen Vernunft substantiell das Vernunftferne, zu dessen Bewusstsein konstitutiv das Unbewusste gehört. Kaum zufällig begann die Umformung des Instituts im Sinne der so verstandenen Sozialphilosophie in genau dem Moment, als seine Protagonisten bereits sozusagen auf gepackten Koffern saßen. Das Institutsvermögen wurde 1931, mit Horkheimers Direktorsantritt, nach Genf transferiert, wo Horkheimer noch im selben Jahr eine Wohnung anmietete.¹² Insofern hat es eine Institutionalisierung der Kritischen Theorie am alten Institut für Sozialforschung nie gegeben; sie fiel zusammen mit seiner Exilierung. Der 1937 im New Yorker Exil entstandene Text *Traditionelle und kritische Theorie*, in dem Horkheimer keine neue Institutsagenda lieferte, sondern ideengeschichtlich rekonstruierte, worin ein auf approbierte Wissenschaft vereidigter Theoriebegriff sich von einem kritischen unterscheidet, der in der Wissenschaft, die ihn beherbergt, immer nur zu Gast sein kann, war die aus der Neuen Welt nachgereichte Synopsis eines zerstoßenen Traums.

Entspannen aber hatte sich dieser Traum nicht angesichts der drohenden politischen Gefahr und noch nicht einmal nur als Reaktion auf die vom Linkssozialismus der Zwischenkriegszeit ausgehende Hoffnung, der Kommunismus vermöge das vom Bürgertum widerrufenes Versprechen der Freiheit und Gleichheit der Juden endlich zu verwirklichen. Vielmehr verweist er als *Traum von Freundschaft* zurück in die Zeit der Pubertät, die der Pädagoge Siegfried Bernfeld, ein Freund Walter Benjamins, in seinen seit Beginn des Ersten Weltkriegs erschienenen Studien zur Psychologie der Pubertät als jene Phase der Subjektgenese beschrieb, in der die Bindung zwischen somatischer Erfahrung und Reflexion, Einbildungskraft und Rationalität besonders lebendig und daher bearbeitbar sei.¹³ Die Liebesinstruktionen, die Horkheimer in den Jahren vor der Heirat über Pollock an Maidon schicken ließ, um sie in der Lektüre von Gustave Flaubert, Alfred Döblin und anderen anzuleiten,¹⁴ mögen pragmatisch die Funktion gehabt haben, ihr zu helfen, den Habitus der prospektiven Gelehrtengattin einzuüben. Zugleich aber folgten sie dem Skript einer Kommunikation, die in der Liebestheorie der Romantik, welche in Boheme-Zirkeln des frühen 20. Jahrhunderts nachgelebt wurde, als *intellektuelle Ehe* figurierte:¹⁵ ein in Freiheit geschlossenes Bündnis Ebenbürtiger, in dem die

Liebe Freundschaft wäre und die geistige Solidarität sich in der wechselseitig genossenen Sinnlichkeit verwirklichen würde, also ein ganz und gar unbürgerliches Konzept. Die Freundschaftsverträge, die Horkheimer und Pollock in jener Zeit abschlossen, um sich ihres Einverständnisses in Alltagsdingen zu versichern, verweisen allesamt zurück in die Pubertät als eine Zeit des *Erwachsenspielens*, in der der philosophisch begabte junge Mann in seinem Zimmer mit Sonntagsanzug angetan den Professor gibt, der er zu seinem Glück noch nicht ist, Jungverliebte Ringe tauschen, weil sie noch nicht verheiratet sind, und von eigenen Gedanken zu Tränen gerührt werden, die ihnen versiegen müssen, sobald sie fest im Leben stehen. Aus den Freundschaftsverträgen der Jugendzeit entwickelten sich im Institutskontext die Memoranden, die Horkheimer und andere Mitglieder des inneren Kreises zur Selbstverständigung dienten. Was später von Horkheimer »Interieur« im Gegensatz zum »Exterieur« genannt wurde,¹⁶ hielt fest, was in der Kritischen Theorie – wenn man so will: im Denkkollektiv und im Denkstil – über Kollektiv und Stil hinausging, weil es der Freundschaft entsprang, die ihren Zweck in sich selbst hatte. Wie der Begriff der freien Assoziation der Individuen schal bleibt, wenn er nur die herrschaftsfreie Zusammenarbeit bei der Produktion von Lebensmitteln meint, gehört zur Kritischen Theorie der Impuls, im Erwachsensein das *Erwachsenspielen* wiederzuerkennen, im Professor, der am Pult steht und spricht, den Jungen, der spielte, was der Erwachsene nur ist. Dass in der Geschichte Kritischer Theorie die Freundschaft der Institution vorausging, in der allein sie sich verwirklichen konnte und doch zurücknehmen musste, dürfte ein zentraler Erfahrungsgehalt des Begriffs des Nichtidentischen in Adornos später *Negativer Dialektik* und der »Sehnsucht nach dem ganz Anderen« des späten Horkheimer zu sein.¹⁷ Beide Begriffe halten im Moment des Historischwerdens der Kritischen Theorie fest, dass diese nie identisch war mit den Institutionen, Personen oder Orten, die ihre Träger waren, sondern sich gleichsam immer wieder selbst verpasst hat. Ihre Geschichte zu erzählen, hieße, eine Geschichte versäumter Begegnungen zu erzählen.

Exil und Frühpension: Die Flaschenpost wird abgeschickt

Die Phantasie vom verpassten Adressaten – die Vorstellung, das Telos des eigenen Denkens erfülle sich nicht in der Kommunikation zwischen sich wechselseitig anerkennenden Gesprächspartnern, sondern darin, dass es wie ein Fundstück zufällig entdeckt wird –, ist verschlüsselt im Bild der Flaschenpost, das die Kritische Theorie im Exil für sich selber fand.¹⁸ Die Genese des Bildes bleibt unklar, voneinander abweichenden Anekdoten zufolge entstand es entweder

noch im europäischen Exil oder während eines Spaziergangs von Horkheimer, Pollock und Adorno an der kalifornischen Küste. Metapherngeschichtlich ist die Verbindung der Flaschenpost mit dem jüdischen Exil älter, Theodor Lessing, der das Bild vielfach variiert, nannte 1933 in dem Text *Ein Mensch schreibt Erinnerungen* Selbstzeugnisse insgesamt eine »Flaschenpost, die man aufs Geratewohl in den Ozean wirft«.¹⁹ Ikonographisch konnotiert das Bild nicht nur den Ozean und Szenarien von Flucht, Schiffbruch und Strandgut, sondern auch Abenteuerromane und Kinderspiele wie das der Schatzsuche, und verweist damit auf die bürgerliche Kindheit als eine Sphäre, die in der Obhut des Privaten zu erkunden erlaubte, was jeden Zauber verliert, sobald es zur Realität schrumpft. Adorno verwendete das Bild der Flaschenpost in der in den frühen vierziger Jahren geschriebenen *Philosophie der neuen Musik* als eine Metapher für den Kompositionsstil der Wiener Schule:

Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter ihrer Sinnlosigkeit austeilt, schlagen um. Sie erhellen die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. Keiner will etwas mit ihr zu tun haben, die Individuellen so wenig wie die Kollektiven. Sie verhallt ungehört, ohne Echo. Schießt um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall zusammen, so fällt die ungehörte in die leere Zeit gleich einer verderblichen Kugel. Auf diese letzte Erfahrung hin, die die mechanische Musik stündlich durchmacht, ist die neue Musik spontan angelegt, auf das absolute Vergessensein. Sie ist die wahre Flaschenpost.²⁰

Hier vollzieht sich bereits eine Wendung, die in der Bundesrepublik zu so etwas wie Adornos Spezialität wurde: An der Sphäre des Ästhetischen wird expliziert, was die Kritische Theorie selbst betrifft; das Ästhetische wird zum Reflexionsmedium eines Sozialen, das an sich selber opak und undurchdringlich geworden ist. Was Adorno der neuen Musik als Surplus gutschrieb, »ohne Echo« und »ungehört« zu verhallen und auf das »absolute Vergessensein« angelegt zu sein, war im kalifornischen Exil, als die Passage geschrieben wurde, ganz unmittelbar zum praktischen Problem der Kritischen Theorie geworden.

Während New York als Exilort lebensweltlich stark mit Westeuropa verbunden blieb, weshalb Horkheimer wie Adorno erst die Erfahrung der kalifornischen Landschaft als kulturellen Bruch gegenüber der Alten Welt beschrieben haben,²¹ verkörperte es für sie beruflich die Notwendigkeit der Adaption amerikanischer Formen von Arbeitsteilung, die Bindung der Forschung an Aufträge, die unmittelbare Koppelung geistiger Arbeit an den Selbsterhalt unter dem Primat politischer Zwecke, aber auch die Notwendigkeit, geistige Differenzen (zu Adolph Lowe, Emil

Leder oder Hannah Arendt) zugunsten politischer Arbeit zurückzustellen. Während Forscher wie Paul Lazarsfeld oder Leo Löwenthal, deren Habitus solchem Wissenschaftsverständnis entgegenkam, sich im amerikanischen Exil bis in den Sprachgestus hinein dem Betrieb adaptierten, repräsentierte die New Yorker Erfahrung für Horkheimer und Adorno die habituelle Inkommensurabilität Kritischer Theorie mit dem amerikanischen Wissenschaftsmilieu. Beruhte die Bedeutung empirischer Sozialwissenschaft für das Institut für Sozialforschung in der Zwischenkriegszeit auf einer Sympathie gegenüber den an praktischen Problemen orientierten amerikanischen Soziologie, kamen in New York die Differenzen zur Geltung; Adornos und Horkheimers in jener Zeit häufigen Klagen über die Schwierigkeit der Übersetzung ihrer Schriften verdeutlichen das.²² Umgekehrt adaptierte Horkheimer etwa mit dem Begriff des ›Racket‹ seit den vierziger Jahren eine Kategorie der Chicagoer Soziologenschule und begann die Tatsache, dass die amerikanischen Sozialwissenschaften ihre Begriffe an der Beschäftigung mit organisierter Kriminalität gewonnen hatten, als signifikant für den Begriff von Gesellschaft überhaupt anzusehen.²³ Mit dem Gedanken, dass der Nationalsozialismus nicht verstanden werden könne ohne das Bewusstsein um die fließenden Übergänge zwischen Sozialität und Kriminalität, gewann Horkheimer der amerikanischen Soziologie eine sozialphilosophische Dimension ab.

Erst in Kalifornien wiederum vollzog sich die Rückwendung der Kritischen Theorie zur deutschen Geschichtsphilosophie, für die die *Dialektik der Aufklärung* steht. Weil sich die Bindungen an die Columbia University seit 1940 lockerten und das Institut zunehmend finanzielle Schwierigkeiten hatte, und weil die Nachbarschaft in Pacific Palisades mit Leuten wie Bertolt Brecht, Fritz Lang oder William Castle eine andere Emigrantenklientel darstellte als die der New Yorker Sozialwissenschaftler,²⁴ ist die Metapher der Flaschenpost nicht nur topographisch über das Bild des Ozeans, sondern auch sachlich auf das Leben in Kalifornien bezogen, das ein Exil *im* Exil, eine Zeitkapsel der Alten in der Neuen Welt vorstellte. Der Zerfall politisch-pragmatischer Kooperation verwandelte den Arbeitszusammenhang in Pacific Palisades auf neuer Grundlage erneut in einen Freundeskreis, wie er der Institutionalisierung in Frankfurt vorausgegangen war – in einen Kreis aber, der anders als der einstige nicht mehr auf eine noch in diesem Leben erreichbare bessere Zukunft vertraute, sondern der unwahrscheinlichen Bewahrung einer im Zerbrechen begriffenen Tradierung diene.

Nachgeschichte: Abschied vom Ganzen

Eine von Max Horkheimers ersten Amtshandlungen nach Neugründung des Instituts für Sozialforschung in Frankfurt war am 24. März 1951 ein Antrag auf Umbenennung des Ordinariats für Sozialphilosophie. In einem Brief an das Hessische Ministerium für Erziehung und Volksbildung begründete er diesen Antrag:

Die Bezeichnung des Ordinariats, das dem Unterzeichneten im Jahre 1949 neu übertragen wurde, geht auf besondere Umstände unserer Fakultät vor 1933 zurück. Damals war das Wort Sozialphilosophie in manchen Kreisen des deutschen Kulturlebens als eine Zusammenfassung philosophischer und sozialwissenschaftlicher Themen geläufig. Ausserdem sollte der Unterschied einerseits gegen naturwissenschaftlich-psychologische und andererseits rein sozialpolitische Forschungen betont werden. [...] In der Zwischenzeit sind die Gründe für die Benennung zum grössten Teil weggefallen. Vor allem weiss niemand mehr, was Sozialphilosophie eigentlich bedeuten soll. Dazu kommt, dass in den westlichen Ländern, vor allem in Amerika, sich unter dem Titel Sozialphilosophie eine ganz spezifische Disziplin entfaltet hat, die sich mit dem Tätigkeitsfeld des Ordinariats in unserer Fakultät keineswegs deckt. Die Fakultät bittet daher, den Lehrstuhl von Sozialphilosophie auf »Philosophie und Soziologie« umzubenennen.²⁵

Es ist signifikant, dass die Neubegründung der Kritischen Theorie an ihrem angestammten Ort mit der Erkenntnis begann, dass »niemand mehr« wisse, »was Sozialphilosophie eigentlich bedeuten soll«. Ebenso signifikant ist, dass die daraus gezogene Konsequenz nicht in einer Neuinstitutionalisierung der Kritischen Theorie als *Sozialwissenschaft* bestand, sondern in der Aufspaltung des synthetischen Begriffs in »Philosophie und Soziologie«. Darin blieb die Überzeugung von der Philosophie als *prima philosophia* festgehalten, wurde jedoch sozusagen eingeklammert, indem die Soziologie der Philosophie beigeordnet wurde. Indem Horkheimer Sozialphilosophie als im »Kulturleben!« der Weimarer Republik übliche »Zusammenfassung philosophischer und sozialwissenschaftlicher Themen« bestimmte, die in der frühen Bundesrepublik niemandem mehr geläufig sei, wies er den Versuch, das neue als Wiederauferstehung des alten Instituts zu verstehen, zurück. Der Primat der Philosophie über die Einzeldisziplinen wurde als Ideal erinnert, aber als realhistorisch überholt verworfen. Damit zog Horkheimer den Schluss aus seiner Diagnose, dass das Verständnis dessen, was Gesellschaft sei, fortan von den »naturwissenschaftlich-psychologische!« und »sozialpolitische!« Einzeldisziplinen verwaltet würde. Dadurch hob er hervor, was den Unterschied zwischen dem später Frankfurter Schule genannten Denk-

kollektiv und der Kritischen Theorie ausmachte: das Verhältnis des Denkens zu den Wissenschaften, in denen es wirkt.

Die Differenz zwischen der durch Jürgen Habermas am Institut für Sozialforschung begründeten Frankfurter Schule und der Kritischen Theorie lässt sich darin pointieren, dass jene eine Gruppe von Wissenschaftlern ist, während diese eine Assoziation von Individuen war, die auf sich selbst nie nur als Rollenträger reflektierten. So wie Habermas in seinen frühen Schriften an das Gesellschafts- und Subjektverständnis der Linkssozialisten der Zwischenkriegszeit anknüpfte,²⁶ erstand, seit die Kritische Theorie zur Frankfurter Schule wurde, der von jeder Einsicht in die Nichtidentität von Subjekt und Gesellschaft bereinigte Wissenschaftsbegriff der Sozialwissenschaften wie ein Phönix aus der Asche wieder auf. Was Horkheimer, nachdem er seinen Wohnsitz nach Montagnola zu verlegen begonnen hatte, zunehmend als Abfallprodukt dessen ansah, worum es dem Institut eigentlich gehen sollte (dies war chiffriert im nie verwirklichten, aber auch nie aufgegebenen Plan, eine Fortsetzung der *Dialektik der Aufklärung* zu schreiben), trat erneut in den Mittelpunkt: empirische Erhebungen, Auftragsarbeiten für Institutionen, sozialkritisch gewendete Sozialtechnologie. Adornos Hinwendung zur philosophischen Ästhetik seit den frühen Sechzigern kann verstanden werden als Versuch, am anderen Gegenstand dasjenige festzuhalten, was an der Gesellschaft selbst nicht mehr entfaltet werden konnte: Ästhetische Theorie als einzig noch mögliche Sozialphilosophie, die genau deshalb keine Kunstsoziologie sein durfte. Der Begriff der Nuance, der nicht nur in der Ästhetischen Theorie bei Adorno Index dessen ist, worin sich die ästhetische Form von der Gesellschaft, die sie hervorbrachte, unterscheidet,²⁷ kann auch auf jene Züge der Kritischen Theorie bezogen werden, in der sie den Disziplinen, Instituten, Rollen, in denen sie sich konkretisierte, widersprach. Dass die Ästhetische Theorie seither in der Kultur-, Literatur- und Theaterwissenschaft im Glauben, sie auszubauen und zu vertiefen, um das gebracht wurde, worauf sie zielte: um das Verständnis des Ganzen, ist dabei konsequent. Haben sich doch die Einzeldisziplinen längst von einer Arbeitsteilung verabschiedet, die die Teilung mit Blick auf das Ganze, die Erkenntnis unteilbarer Wahrheit, begründen muss. Weil dieses Ganze weggefallen ist, wird es dem Betrieb heute unter dem Vorzeichen von Inter- und Transdisziplinarität injiziert, von Begriffen also, die etwas bezeichnen, was die Kritische Theorie stets gewesen ist, ohne es so zu nennen. Die Zwischenzeit aber, die Horkheimer als Grund dafür angibt, dass 1951 von Kritischer Theorie nicht mehr in den Begriffen von 1931 gesprochen werden kann, bezeichnet jene Erfahrung, die ihn, Adorno und Pollock nicht nur von Habermas, sondern von allen trennt, die ihm folgten.

Monica Vitti verpasst ein Rendezvous

Die Figur, die in *Il deserto rosso* die Erbschaft der Kritischen Theorie vertritt, obwohl sie von ihr so wenig weiß wie der Film,²⁸ ist Ugos Frau Giuliana, gespielt von Monica Vitti. Nach einem Autounfall von ihren Freunden und von sich selbst als psychisch krank eingeschätzt, lebt sie das Leben einer (groß)bürgerlichen Ehefrau, ohne es noch ausfüllen zu können, als die einzige Rolle, die ihr zur Verfügung steht, obwohl sie sich dabei selber zuschaut wie einer unheimlichen Fremden. Ihrem Sozialcharakter gemäß geht sie keiner Lohnarbeit nach, übt Repräsentation an der Seite ihres Mannes beim Treffen mit Geschäftsfreunden, aus denen zugleich ihr privater Freundeskreis besteht, und erzieht den gemeinsamen Sohn, ohne dass ihr Ich mit ihrer sozialen Rolle mehr zur guten alten Charaktermaske verschmelzen könnte. Das gelingt nicht, weil sie zugleich dennoch *keine* Ehefrau, sondern frei ist, insofern ihr ererbter Sozialcharakter von ihr nicht mehr wie selbstverständlich gelebt, sondern wie ein erstorbener Teil eigenen Lebens beobachtet wird. Der Film folgt diesem Blick, indem er die befremdete und dadurch wahre Sicht Giulianas auf sich selbst zu seiner Perspektive macht; er bricht das Gehäuse der Krankheit auf, indem er sie als die Form reflektiert, in der die Einzelnen die in ihnen verschüttete Fähigkeit zur unreglementierten Erfahrung wahrnehmen: als Bedrohung ihres Ichs, das doch durch Aneignung jener Fähigkeit erst lebendig würde. Die Möglichkeit der Muße hat Giuliana verloren wie die Möglichkeit zur Arbeit. Endlos mit der Einrichtung eines Ladens befasst, in dem sie Kunst verkaufen will, besteht auch ihre freigewählte Tätigkeit aus Untätigkeit, während die in der Rolle der Ehefrau und Mutter zum Verhaltensschema geronnenen Fähigkeiten der Freundlichkeit und Anteilnahme, von ihrer Funktionalität entbunden, zur unbestechlichen, aber krank machenden Erfahrung der Realität zusammenschießen. Als sie einem Freund von ihrem Aufenthalt in der Klinik wie von dem einer fremden Dritten erzählt, berichtet Giuliana, »diese Frau« (also sie selbst), müsse, um gesund zu werden, lernen, »etwas Einzelnes zu lieben« – einen Mann, einen Beruf, ein Kind, die Natur –, während ihr Leiden darin bestehe, »alles lieben zu wollen«. Später klagt sie, alle Blicke, alle Stimmen und Farben zu spüren, als wären sie Teil ihres Leibes, und wünscht sich zugleich, dass es nicht so viele »Grenzen zwischen den Körpern« gebe: »Wenn ich dich zwicke, spüre ich nichts.« Dass man, was man anderen antut, spüren müsste, als täte man es sich selber an, bezeichnet zugleich so etwas wie die leibliche Möglichkeitsbedingung des kategorischen Imperativs wie auch ein Hindernis für dessen Verwirklichung: Denn die Empfindungen der anderen zu spüren wie die eigenen, wäre die schlimmste Bedrohung des Individuums, das sich von anderen unterschieden wissen muss, um überhaupt

Erfahrungen zu machen. Indem sie paradox beides für sich beansprucht, die Fähigkeit zu jener Erfahrung wie das Wissen um ihre Unlebbarkeit, ruft Giuliana in Erinnerung, was die Kritische Theorie mimetisches Vermögen nannte:²⁹ die Fähigkeit zur *Vermischung* mit den Gegenständen der Erkenntnis, die sich diese weder unterwerfen noch sich ihnen ausliefern will. Zum Ausdruck kommt das in der Schlusszene des Films, als Giuliana ihrem kleinen Sohn, der fragt, ob die Vögel sterben, wenn sie durch den giftigen Rauch der Fabrikschlote fliegen, entgegnet: »Die Vögel wissen das inzwischen und machen einen Bogen drum.«

Das ist keine Allegorie auf die Menschen, sondern spricht im Gegenteil aus, dass die Menschen, anders als die im Modus von Reiz und Reflex gefangenen Tiere, immer in Gefahr und in Versuchung sind, sich dem, was sie zu zerstören droht, auszusetzen; dass gerade in dieser Qualität – kein bloßes Reflexwesen zu sein, sondern sich von der Erfahrung, die *reflektiert* werden will, überwältigen lassen zu können – die Fähigkeit des Menschen zur Freiheit besteht. Im widersprüchlichen Verhältnis, das die Kritische Theorie zur Arbeitsteilung unterhielt, solange sie noch keine Frankfurter Schule war, kommt das Bemühen zum Ausdruck, dieses Vermögen zu bewahren. Darum wird ihr Gedächtnis nicht von Fachmännern gehütet, sondern am ehesten noch von Leuten wie Antonionis Protagonistin, die zu viel Zeit und nichts Besseres zu tun haben. Und darum lässt sich ihr Gehalt eher anhand versäumter Begegnungen und verfehelter Wegkreuzungen rekonstruieren als anhand dessen, was mit resignativem Unterton Wirkungsgeschichte genannt wird.

Anmerkungen

- 1 Mit »Denkstil« bezeichnet Ludwik Fleck jene Formen der Verarbeitung und Deutung von Wirklichkeit, durch die sich »Denkkollektive« voneinander abheben. Der Begriff vermittelt individuelle und gesellschaftliche Aspekte theoretischer Erkenntnis; vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt/Main 1980. Der vorliegende Text ist die ausgearbeitete Fassung eines Vortrags, der am 14.2.2020 auf der Tagung »Schulen, Gruppen, Stile. Denken kollektiv betrachtet« am Berliner Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung gehalten wurde.
- 2 Vgl. hierzu Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt/Main 1969.
- 3 Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 14: *Nachgelassene Schriften 1949-1972*, hg. von Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1988, 359.
- 4 Zur Spezifik der italienischen Arbeiterbewegung siehe Jacques Rancière, *Die Nacht der Proletarier. Archive des Arbeitertraums*, Wien-Berlin 2013.
- 5 Michelangelo Antonioni, Carlo di Carlo, *Il deserto rosso*, Bologna 1978. Die folgenden

Zitate aus dem Film sind nicht der deutschen Synchronfassung entnommen, sondern aus der italienischen Fassung übersetzt.

- 6 Vgl. Jeannette Erazo Heufelder, *Der argentinische Krösus. Kleine Wirtschaftsgeschichte der Frankfurter Schule*, Berlin 2017.
- 7 Vgl. Rolf Wiggershaus, *Max Horkheimer. Begründer der »Frankfurter Schule«*, Frankfurt/Main 2014, 14–36.
- 8 Zur sozialistischen Frühgeschichte des Instituts für Sozialforschung siehe John Abromeit, *Max Horkheimer and the Foundations of the Frankfurt School*, Cambridge 2011.
- 9 Vgl. Claus-Dieter Krohn, *Der Philosophische Ökonom. Zur intellektuellen Biographie Adolf Lowes*, Marburg 1996, 29.
- 10 Zum Glauben an die Vereinbarkeit von Wissenschaftlichkeit und Marxismus vgl. Detlef Siegfried, *Das radikale Milieu. Kieler Novemberrevolution, Sozialwissenschaft und Linksradikalismus 1917–1922*, Wiesbaden 2004, 74–101.
- 11 Zur Historiographie der Sozialphilosophie vgl. Michael Bock, *Die »Kritische Theorie« als Erbin der geisteswissenschaftlichen Soziologie der Zwischenkriegszeit*, in: Karl Acham u. a. (Hg.), *Erkenntnisgewinne, Erkenntnisverluste. Kontinuitäten und Diskontinuitäten in den Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften zwischen den 20er und 50er Jahren*, Stuttgart 1998, 223–246.
- 12 Vgl. Wiggershaus, *Max Horkheimer*, 53–71.
- 13 Siehe vor allem die 1927 erschienene Schrift *Die heutige Psychologie der Pubertät*, in: Siegfried Bernfeld, *Theorie des Jugendalters*, in: ders., *Werke*, hg. von Ulrich Herrmann, Gießen 2010, Bd. I, 161–230.
- 14 Vgl. etwa den von Horkheimer über Friedrich Pollock an Maidon übergebenen Brief vom 22. August 1918: »Maidon soll mit allen diesen Büchern [Madame Bovary von Flaubert und Berlin Alexanderplatz von Döblin] schaffen! [...] Maidon, wir schließen keine Pakte mit der Mittelmäßigkeit! Maidon, unser Leben ist Arbeit! Maidon, auch meine Liebe ist unbedingt« (zit. nach: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 15: *Briefwechsel 1913–1936*, hg. von Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1995, 40f.).
- 15 Zur Wiederanknüpfung an dieses Ideal in der Zwischenkriegszeit vgl. Hannelore Schlaffer, *Die intellektuelle Ehe. Der Plan vom Leben als Paar*, München 2011, 28–71.
- 16 Zur institutionellen Bedeutung dieser Begriffe, deren Etymologie die Ästhetik des Fin de Siècle evoziert, siehe Clemens Albrecht u. a., *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule*, korrigierte Studienausgabe, Frankfurt/Main 2000, 97–131.
- 17 Diese in Horkheimers späten Schriften und Interviews begegnende Formel wird meist als Plädoyer für eine »negative Theologie« gedeutet (vgl. Pascal Eitler, *»Gott ist tot - Gott ist rot«. Max Horkheimer und die Politisierung der Religion um 1968*, Frankfurt/Main u. a. 2009, 156). Als Erbschaft des jüdischen Bilderverbots wird die Formulierung verstanden bei Zvi Rosen, *Max Horkheimer*, München 1995, 152.
- 18 Vgl. Willem van Reijen, Gunzelin Schmid Noerr (Hg.), *Vierzig Jahre Flaschenpost. »Dialektik der Aufklärung« 1947 bis 1987*, Frankfurt/Main 1987.
- 19 Theodor Lessing, *Ein Mensch schreibt Erinnerungen*, in: ders., *Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte. Essays und Feuilletons (1923–1933)*, hg. von Rainer Marwedel, Frankfurt/Main 1986, 411–414, hier 414. Zur Persistenz dieses Motivs in der jüdischen Gedächtnisgeschichte siehe Mona Körte, *Flaschenpost. Vom »Eigenleben« jüdischer Erinnerungsarchive*, in: Ariane Huml, Monika Rappenecker (Hg.),

- Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien*, Würzburg 2003, 275–296.
- 20 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 12: *Philosophie der neuen Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1975, 126.
- 21 Vgl. Magnus Klaue, *Planwirtschaft. Adolph Lowe und Max Horkheimer im Streit über die verwaltete Welt*, in: Max Beck, Nicholas Coomann (Hg.), *Historische Erfahrung und begriffliche Transformation. Deutschsprachige Philosophie im Exil in den USA 1933–1945*, Wien 2018, 158–178.
- 22 Hierzu Robert Zwarg, *Adorno übersetzen oder »German is, or was, a Jewish language, too«*, in: Arndt Engelhardt, Susanne Zepp (Hg.), *Sprache, Erkenntnis und Bedeutung. Deutsch in der jüdischen Wissenschaftskultur*, Leipzig 2015, 123–140.
- 23 Zum Ursprung der US-amerikanischen Soziologie aus der Kriminalitätsforschung vgl. Wolfgang Pohrt, *Brothers in Crime. Die Menschen im Zeitalter ihrer Überflüssigkeit. Über die Herkunft von Gruppen, Cliques, Banden, Rackets und Gangs*, Berlin 2000, bes. 178–215; über die Geschichte des Racket-Begriffs siehe Thorsten Fuchshuber, *Rackets. Kritische Theorie der Bandenherrschaft*, Freiburg/Breisgau 2019.
- 24 Zum stärker künstlerischen als akademischen Exilantenmilieu in Pacific Palisades siehe Philipp Lenhard, *Friedrich Pollock. Die graue Eminenz der Frankfurter Schule*, Berlin 2019, 222ff.
- 25 Brief von Max Horkheimer an das Hessische Ministerium für Erziehung und Volksbildung, 24. März 1951, Max-Horkheimer-Archiv, IV 6, 165.
- 26 Vgl. Werner Konitzer, »Die Juden und Europa«. *Habermas, Horkheimer oder ein Nachspiel des Nationalen*, in: *Leipziger Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur VIII (2010). Kommunikationsräume des Europäischen - Jüdische Wissenskulturen jenseits des Nationalen*, hg. von Joachim Hahn u.a., Leipzig 2014, 238–253.
- 27 Zur Vorgeschichte der Nuance als ästhetische Kategorie bei Adorno vgl. Magnus Klaue, *Von der Nuance zur Idiosynkrasie. Zum Wandel von Geschmacksurteil und ästhetischer Erfahrung in der Kulturindustrie*, in: Dirk Braunstein u.a. (Hg.), *Alles falsch. Auf verlorenem Posten gegen die Kulturindustrie*, Berlin 2012, 111–166.
- 28 Allerdings gibt es wechselseitige Referenzen zwischen Antonioni und der Kritischen Theorie. Nicht nur erwähnt Horkheimer *Il deserto rosso*, auch Adorno hat Antonionis 1961 entstandenen Film *La notte* in seinem Essay *Filmtransparente* als Beispiel für einen sich der Logik der Kulturindustrie sperrenden Film gewürdigt; vgl. Christoph Hesse, *Das drastische Medium. Über Adornos Kritik des Films*, in: Brigitte Marschall u.a. (Hg.), *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie - Ästhetik - Gesellschaft*, Wien 2014, 105–120. Umgekehrt ist die von Bernhard Wicki gespielte Figur Tommaso Garani in *La notte* ein Bewunderer der Schriften Adornos, die seit Mitte der fünfziger Jahre, beginnend 1954 mit *Minima Moralia*, ins Italienische übersetzt wurden. Siehe Alessia Ricciardi, *After »La Dolce Vita«. A Cultural History of Berlusconi's Italy*, Stanford 2012, 1f.
- 29 Grundlegend für den Mimesis-Begriff in der *Dialektik der Aufklärung* war Walter Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1977, 210–213.

Gerd Irrlitz

Zu Hegel nicht ohne Fichte

Für Leonore

I.

Geht man die Philosophiegeschichte treu durch wie der Zeiger das Ziffernblatt an der Wanduhr, so weiß man bald nicht mehr, wo man ist. Das kommt den Hegel-Leser an, erinnert er sich noch, was bei Fichte stand, und lässt sich nicht täuschen von der brausenden Kant- und Fichte-Polemik des jungen Privatdozenten, als der sich selbst noch suchte. Bald wusste er besser, was ihn auf seinen Weg gebracht. Es gibt Polemiken in der Philosophie, wie von Leidenschaft getrieben, und am heftigsten gegen den im Denken Nächsten. Hegels Anfänge waren Kant- und Fichte-Abfertigungen gewesen. Zuerst 1801 in der Erstlingschrift *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*; ein Jahr darauf im mit Schelling begründeten *Kritischen Journal der Philosophie*, dessen Texte beide ohne Verfasseramen brachten. Kant und Fichte, eben 20 Jahre nach ihren epochemachenden Schriften wurden sie schon für Zurückgebliebene erklärt. Nicht Weltblick für den schöpferischen Geist der Zeit werde geöffnet von der transzendentalen Logik und deren von Fichte daraus gebildeten idealistischen Handlungstheorie. Nur schmale »Reflexionsphilosophie der Subjektivität« komme hier mit ewig unbefriedigtem Sollen, statt auf das Weitertreibende in der Sache Geschichte selbst zu sehen. Schopenhauer, der Meister der philosophiehistorischen Hassliebe, hatte es gesagt: Die Philosophen sind wie die Sultane, die ihre Vorgänger ermorden, um auf den Thron zu gelangen. Die beiden jungen Schwaben, nach Jena, ins Zentrum des die Schulmetaphysik zurücklassenden Kantianismus gekommen, sie schrieben Philosophie wie Eroberer, die ihre geistige Herrschaft antreten wollen. Das hohe Sendungsbewusstsein für die eröffnete neue Lehre gehörte zur an sich altaufklärerischen Überzeugung, dass Philosophie – nicht mehr Religion – uns eine menscheitsführende Weltansicht öffne. Die Frage blieb, am schärfsten zwischen Hegel und Fichte, ob Philosophie vorangehe und den Weg weise, so dass auch real nach deren Programm gehan-

delt werden solle, oder doch nur den je geschehenen Schritt begreife und ihn anzuerkennen lehre. Philosophie dann die Sphinx, die vorüberziehenden Karawanen der Träumenden unbewegten Gemütes im allsehenden Auge behaltend. Aber in seinen philosophiehistorischen Vorlesungen der 20er Jahre schilderte Hegel dann die Logik des Konstruktionsprinzips ›Arbeit‹ in der Fichte'schen Wissenschaftslehre detailliert; noch immer kritisch, aber als die ernste Sache bei einem, der etwas gefunden habe, das mit uns fortgehe. Im Schlusskapitel der *Phänomenologie des Geistes* (1807) hatte er schon die Parallel-Wege der (europäischen) Menschheit von Ideal- und Realgeschichte ganz im Duktus des Fichte'schen Praxisbegriffes konstruiert, bis hin zum Ich-Kennwort. Das Gerüst der Hegel'schen Geistphilosophie steht überhaupt auf dem Fundament des Fichte'schen Handlungs- und Vergegenständlichungsgedankens. Damit wird diese Hegel-Skizze enden.

Anfangs war Hegel der Schelling'schen Fichte-Korrektur beigetreten, dass die Ich-Nichtich-Handlungstheorie der Wissenschaftslehre doch bei einem intellektuellen Nullpunkt einsetzen müsse. In seiner späten Philosophie der Mythologie wiederholte der damals vorangehende, Hegel zum eigenen Denken und Schreiben mitreißende Schelling nur seine frühe Überzeugung: Alles bewusste Schaffen setze ein bewusstloses voraus, das es dann aber auseinanderlege und zum reichen Wissen seiner selbst entfalte. Blickte Schelling gleichsam von unten aufs Menschengeschöpf, so Fichte von oben wie nach siegreichem Kampfe der Held. Kühner, sieggewisser Ton regiert seine Schriften, die doch alle auffordernde, die konservative Front herausfordernde Reden waren. Schelling hatte ganz anderen Blick, gleich einem Künstler, aufs philosophische Denken. Der als bloße Natur dämmernde Geist werde sich erst nach langen Metamorphosen seiner selbst bewusst, so dass die mit der Wissenschaftslehre gefundene Theorie der dialektischen Bewegung des Subjekts möglich werde. Der früheste Hegel, um 1800 – er begann erst als Dreißigjähriger sein langes Nachdenken und Notieren mitzuteilen –, der sich seinem Freund wie einem jugendlichen, Aufsehen erregenden Künstler anschließende Hegel, er nahm den logischen Doppelschritt von Entäußerung des Ich und Wiederaneignung durch das dann veränderte Subjekt noch nicht im späteren Sinn als Gesetz der Weltgeschichte. Das trug dann die Lehre nach dem großen Manuskript der Selbstvergewisserung möglicher eigener Lehre von 1803 vor, des sog. »System der Sittlichkeit«, aus dem Karl Rosenkranz (1805–1879) 1844 als erster Passagen in seiner Hegel-Biographie veröffentlicht hatte.¹ Daraus bildete Hegel dann eine Philosophie als Spiegelbild der Weltgeschichte, in der die Handlungstheorie des Fichte'schen philosophischen Wissens zum Wirken des wechselnd subjektiven und objektiven Geistes wurde. Mit Hilfe der Fichte'schen »Tathandlung« hat Hegel die alte Ontologie

vom Sein des Seienden in eine Philosophie verwandelt, die im logischen Stolz geschichtlicher Selbsterkenntnis ihre Teilgebiete wie Schriftstücke mit Siegel ausfertigt. Das Feuer-Element in Fichtes ursprünglicher Entdeckung des sich seiner selbst entäußernden Ich, um sich ganz zu erkennen, ward dabei gelöscht. Für Hegel hatte der Geist Trieb gehabt, ihn aber durch lange Werdenszeit der Weltgeschichte in selbstbewusstes (nachrevolutionäres) Realgeschehen herausgesetzt, dem er nun in der Weise einer nachaufklärerischen, das Geschehene für gut befindenden philosophischen Dialektik zusieht.

Der Stufengang der Geschichte ist bei Hegel der Weg einer späten Menschheit zur Selbsterkenntnis in deren zur Ruhe gekommener ständischer Gliederung. Die Gegenwart hat selbstbewusste Verfügung gewonnen über die Gestaltung der verfassungsrechtlichen und sozialen Gliederung, und die antik mythologischen, feudal katholischen, ingenieurstechnischen (cartesischen) Charaktermasken der Zeitalter werden abgelegt. Der sich selbst so realisierende wie erkennende Geist ist im Wort der Philosophie das aufgelöste Rätsel der Menschheitsgeschichte. Von diesem Punkt an sieht er nur noch zu, wie die Menschheit aus den Nebeln ihrer unfertigen Gestaltungen heraustritt. Es gab herrlich selbstbewusste Zeitalter, allen voran das klassische Griechentum, auch die katholische Geist-Einheit von Menschenwelt und All-Natur in Gott. Hier war von der orthodoxen Lehre her und gegen das unverloren aktivistische Wiedertäufertum bereits ein Heilsgeschehen gedacht, das sich aber nur im Individuum, nicht als Geschichtsgang vollziehe. Von der Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts sagt Hegel, es sei »allerdings bewundernswürdig, Wahrheiten in der Form allgemeiner Gedanken ausgesprochen zu sehen«. Aber er sieht darin eine menschenfreundliche Naivität, »daß der Mensch in seinem Herzen das Gefühl des Rechts, der Menschenliebe habe: Religion, Glaube nicht erzwungen werde: Verdienst, Talent, Tugend der wahre Adel sei u.s.f.«²

Hegel urteilte über die Aufklärung mit herzlicher Naivität. Er unterschied eine negative, kritische Seite von der positiven. Das antifeudale Engagement macht er an einem spezifisch verkommenen Absolutismus fest, der sich in Frankreich ausgebreitet habe. Hier sei ein »vernünftiger Instinkt gegen den Zustand einer Ausartung, ja allgemeinen, vollkommenen Lüge, z. B. gegen das Positive der verhölzerten Religion« erweckt worden, und die Autoren um Montesquieu, Voltaire, Diderot haben die Empörung des Geistes und des Gefühls dagegen gewandt. Hegel sagte der deutschen Revolutionskritik sogar: »Wir haben gut Reden, den Franzosen Vorwürfe über ihre Angriffe der Religion und des Staates zu machen. Man muß ein Bild von dem horriblen Zustand der Gesellschaft, dem Elend, der Niederträchtigkeit in Frankreich haben, um das Verdienst zu erkennen, das sie hatten.« »[S]ie haben die Religion, Staat und Sitten angegriffen. Welche Religi-

on! Nicht durch Luther gereinigt, – der schmähligste Aberglaube, Pfaffentum, Dummheit, Verworfenheit der Gesinnung [...] beim öffentlichen Elend. Welcher Staat! Die blindeste Herrschaft der Minister und ihrer Dirnen.«³ Dagegen blieben Fichtes Schriften zur Französischen Revolution – nur das Urteil deutscher Autoren korrigierend – durchaus zurückhaltend.

Hegel zeichnete ein Bild des exorbitant verwerflichen Absolutismus in Frankreich, und hielt recht maßvolle Mängel der doch ohnehin schwächeren, weil kleineren deutschen absolutistischen Staaten dagegen. Aber der französische Absolutismus besaß die große Seite der Reformen Richelieus, darauf Colberts, die gegen die ständische Herrschaft der Adelsgouverneure eine verfassungsrechtlich und exekutiv konzentrierte Staatsmacht schufen. Von seinem Gemälde der kämpferischen französischen Aufklärer sticht das Bild ab, das er von der deutschen vorkantschen Metaphysik und insbesondere von der deutschen Aufklärung als von einem matten Aufklärer entwirft. Die Nützlichkeit aller Dinge sei für ein philosophisches Thema genommen worden. »Die philosophischen Untersuchungen hierbei waren zu einer Mattigkeit der Popularität heruntergesunken, die nicht tiefer stehen konnte. Es ist steife Pedanterei und Ernsthaftigkeit. Die Deutschen sind Bienen, [...] ehrliche Trödler, denen Alles gut genug ist und die mit Allem Schacher treiben.«⁴ Kant dann habe das Denken in sich selbst versenkt, aber es sei »theoretisch die methodisch gemachte Aufklärung«, und auf gedankenlos empirische Weise werde gesagt, dass nichts Wahres, sondern nur Erscheinung gewusst werden könne. Nur die sogenannten synthetischen Urteile a priori nimmt Hegel aus. Das Denken sei hier als in sich konkret verstanden, aber nur als das Verfahren der Verstandesbestimmungen, wie man zu Urteilen über unsere Wahrnehmungen gelange. Die frühe Verachtung der Reflexionsphilosophie der Subjektivität hält durch: »vollendete Verstandesphilosophie, die auf Vernunft Verzicht tut.«⁵ Fichtes Wissenschaftslehre nun wird als der konsequent gemachte Kantianismus geschildert. Er entwickle wohl alles aus einem ersten Grundsatz, aber es seien nur Wissensformen, und da die äußere Welt immer nur gesetzt, negiert und wieder gesetzt werde, »läßt er den Grundsatz des Dualismus bestehen; so ist er nicht aufgelöst, und das Letzte ist nur ein Sollen, Sehnen, Bestreben.«⁶

Merkwürdig genug, wird Fichtes eigentlicher Schritt voran nach Kants transzendentallogischer neuer Fassung des überkommenen aufklärerischen Rationalitätsthemas gar nicht wahrgenommen. Hegel äußert sich sogar dahingehend, dass Fichte gar nicht zur Idee der Vernunft, zur realen Einheit des Subjekts und Objekts komme. Sie bleibe wie bei Kant ein Sollen, ein geglaubtes Ziel. Das Streben sei ein Fortgang ohne Gegenwart, alles Wissen ein Glauben an eine moralische Weltordnung. Die »Wissenschaftslehre faßt den Kampf des Ich mit

Objekten als den des Fortbestimmtwerdens der Objekte durch Ich; aber keine Identität des ruhig sich entwickelnden Begriffs«. Hier ist nun am Eigentlichen vorbeigedacht, und die Fichte-Nähe des *Phänomenologie*-Schlusses noch wie nie zu schreiben. Vollends »die populären Darstellungen von Religion und Sittlichkeit bieten Inkonssequenzen dar«. Alles Praktische bleibe Sprödes, Negatives gegeneinander, ideenloses Fortgehen, statt dass der Staat als Realisierung der Freiheit gefasst werde; »das Naturrecht ist besonders mißraten«.⁷

Warum solche Scheu, den großen Problemschritt Fichtes nach Kant zu erkennen? Vielleicht zeitgemäße Rücksichtnahme? 1820 hatte die Zensur Fichte-Sohn eine Nachauflage der *Reden an die deutsche Nation* verweigert. Auch die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren in den Ländern des Deutschen Bundes von der Heiligen Allianz der restaurativen Mächte geplagt und von Metternichs noch heute hochmodernem Überwachungs- und Zugriffssystem gedrückt. Hegel war ein vorsichtiger Mann, den Berliner Liberalen wie Schleiermacher, Alexander von Humboldt, Varnhagen von Ense zu vorsichtig, und das, wie sie meinten, aus Prinzip. Hegel hielt nichts von den europäischen liberalen Bewegungen. Die Staatsordnungen entfalteten und reorganisierten sich für ihn nach immanenten Prinzipien rationaler Verwaltung; ein echtes Bewegungselement wirke stets in der Sache selbst, ohne störende Illusionen ewig vorschlauler Geister. Großer Druck von außen führe nur zu konservativem Affront und verhärte diesen zum zugreifenden Widerstand. Der große Realist des historischen Denkens ist der Sohn seiner Familie, die, wie es damals wörtlich hieß, zu den »Ehrbaren« gehörte, der Vater Stuttgarter Beamter als Rentkammersekretär. Mehr noch, Hegel dachte, ganz anders als Fichte, die Realität als einen Kreis von Konstellationen, primären und weniger wahrscheinlichen, das gegenwärtig Reale als immer schon in sich selbst ein Feld des heilenden Möglichen. So ergab sich für Hegel ein Weltvertrauen auf den in der Sache selbst liegenden, zuletzt unausweichlichen Fortschritt. Fichte sah hier ganz anders und klarer: Die gesellschaftliche Realität bildet in ihrem Zentrum immer auch ein Feld zweier einander konträrer Möglichkeiten. Um sie scharen sich die einander über-, bzw. untergeordneten sozialen Schichten. Es kommt also für die Unteren darauf an, Bundesgenossen zu finden und den stärkeren Druck auszuüben: die realistische Intellektualität des Engagements. Hegels Fichte-Vorlesungen halten sich das Eigentliche dieser postulierenden Subjektivität fern und das eintönige Wort gegen bloßes Sollen kommt hier als blasierte Weisheit. Im Falle der napoleonischen Bereinigung der deutschen Monarchien mit dem Reichsdeputationshauptschluss (1803) und einigen verfassungsrechtlichen Reformen sei aller Fortschritt auf die Bahn gekommen, und das republikanische Rumoren (der nachnapoleonischen deutschen Verfassungsbewegungen) werde zum Sand im Getriebe des Weltgeists, der das

Avance-Wort zum Voranschreiten gegeben habe. Hegel misskannte nach dem Wiener Kongress das Restaurationszeitalter für den ungewollten, aber unausweichlichen Vormärz-Ersatz. Dagegen notierte sich Fichte schon im Dezember 1813 zu den Aussichten und Wegen der antiabsolutistischen Reform nach dem antinapoleonischen Kriege: »Hoffen auf Nachgiebigkeit des Despoten, heißt, ihn inconsequent voraussetzen, weil man es selbst ist.«⁸

II.

Kant hatte für alle theoretischen und praktischen Akte des methodisch vorausgesetzten intelligiblen Subjekts eine übergreifende logische (transzendente) Funktion eingeführt. Fichte stellte an diesen Entwurf der allen Denk- und Handlungsakten zu Grunde liegenden transzendentalen Logik die Frage: Wer denkt eigentlich dieses Denken? Den logischen Schemata müsse doch ein tätiges Subjekt vorausgedacht werden, das alle diese Akte vollziehe. Zu Kants transzendentallogischen Linien sei ein Ich in uns hinzu zu denken, das Welt überhaupt setze, und uns begreife im Doppelschritt von Vergegenständlichung und Auseinandersetzung mit den Folgen unserer Taten. Stecken wir dann in den Folgen unserer Handlungen oder greift allemal neues Denken über das Vorhandene hinaus? Was ist vom hellen Fleck in unserem Selbst zu sagen? Nichts als dass dessen Sein darin bestehe, sich mit den eigenen Setzungen auseinander zu setzen. Philosophie heißt uns: Erkenne Dich selbst. Das bei Sokrates individuell gemeinte Wort bezieht sich im Fichte'schen Bezug aufs bürgerlich moderne gesellschaftskritische Denken. Damit war Intellektualität im Muster der elementaren Struktur des Handlungsvorgangs gefasst. Rationalität, von der Wissenschaftslehre entworfen als immer wiederholbarer Akt der Auseinandersetzung mit schon vollzogenen Handlungen, sie forderte den außerlogischen Impuls des Handlungswillens. Fichtes Ausführung der transzendentalen Logik im Kontrast-Verständnis von Praxis nahm lange Dauer ins Selbstverständnis des Menschen und überwies das Wissen dem den Menschen auszeichnenden Willenshaften. Ja er lud es auf gegen Willensschwäche als einer Willensfaulheit, und Wahrheit kommt dann wie sich selbst auferlegte Erlösung von der Schuld des Irrtums.

Aus dieser Verbindung von Objektivation und dessen latent irrationalen Einschlag des Willens ergibt sich erst die Möglichkeit, an die Wissenschaftslehre ein reelles gesellschaftstheoretisches Konzept anzuschließen. Fichte hatte damit den rationalen Kern der aufklärerischen Bewegung zusammengefasst und überschritten. Hegel war das natürlich bewusst, als er 1800 seine Kant/

Fichte-Kritik schrieb. Das heißt, er wusste, dass die Problemlage sich darin konzentrierte, die immanente Widersprüchlichkeit der aus dem Aufklärungsprogramm hervorgehenden bürgerlichen Gesellschaft zu fassen. Das nahm er drei Jahre darauf mit dem Manuskript des *Systems der Sittlichkeit* in Angriff. Er wusste zugleich schon während der Arbeit fürs *Kritische Journal*, dass Schellings Fichte kritisierender naturphilosophischer Ansatz neben der eigentlichen Problemlage verläuft. Schelling dachte die Praxis-Bestimmung der Fichte'schen Ich-Nichtich-Theorie dadurch zu vertiefen, dass vom Subjektbegriff des einfach vorausgesetzten Ich genetisch auf einen Nullpunkt zurück gegangen werde, um dem Praxiskonzept mit dem Naturbegriff einen weiter greifenden logischen Anfangspunkt – und eine gleichsam frühökologische Quintessenz des aufklärerischen Fortschrittskonzepts – zu unterlegen. Es war auch für die Naturphilosophie selbst der falsche Ansatz gewesen, und Schelling hat darum später versucht, ihn mit mythologischen Themenstücken zu verbessern. (Anders und theoretisch groß hat er den naturphilosophischen Nullpunkt, den er der logischen Fassung der Praxisthematik unterlegen wollte, zu einer der möglichen Grundlegungen der Ästhetik geführt. Hegel blieb in dieser Grundlegung – nicht in den kunstgeschichtlichen Interpretationen – immer Schellings Nachfolger.)

Der aktivistische Patriotismus der Fichte'schen historischen Perspektive, plebejisch antiaristokratisch und ebenso gegen das neue Finanzkapital, über den Hegel und Schelling abfällig gewitzelt hatten, er gehörte zum Konstrukt einer Praxisphilosophie, die sich der dem Menschengenuss eingeschriebenen transzendentallogischen Evidenz jetzt wie in hoher Not-Zeit versicherte. Die Große Revolution war in ihre repressive Endphase gekommen, im Inneren mit der Tötungsmaschine, der Guillotine, nach außen mit der napoleonischen großbürgerlichen Eroberungsarmee, die nur ursprünglich eine Verteidigungsarmee der Revolution gegen die europäische Konterrevolution gewesen war. Fichte ging zur gleichen Zeit in den neunziger Jahren daran, das alt gewordene aufklärerische Leitmotiv vom Menschheitsfortschritt im Zeitalter erwachender Vernunft mit einer handlungstheoretischen Kant-Überschreitung neu zu fassen. Der zur Logik von Praxis entfalteten Kant'schen Vernunft-Kritik hatte Fichte das willenshafte Element des Handlungsentschlusses verliehen. Es war Fichtes außerlogische Prämisse der Gewissensreligiosität des Menschen. Sie ließ ihn auch heftig werden, wo er sie missachtet sah. Aber vor allem trug sie seinen Begriff der hochsinnigen Handlungspflicht innerhalb der logischen Konzeption der Tathandlung, wie er sagte.

Aus Fichtes Wissenschaftslehre ergaben sich für Hegel zwei Linien, sie fortzuführen. Die logische bestand darin, die in der Tathandlung gesetzte Ausbildung des Subjektbegriffs zu einer Verhältnisbestimmung als Geistbegriff auszubilden;

die praktische: dann den Geistbegriff aber als Praxis zu nehmen und mit der Illusion zu versetzen, dass die objektiven *Procedere*, die sich aus der grundsätzlichen postrevolutionären konstitutionellen, ökonomischen, sozialen usf. Konstellation ergaben, gleichsam von der objektiven inneren Widersprüchlichkeit selbst herausgetrieben würden. Das ergab Hegels großen dialektischen Historismus. Aber Fichtes Beigedanke zum Thema der logischen Objekt-Setzungen, der Gedanke der außerlogischen und weltreligiös gefassten Willensverpflichtung im Handlungsspielraum, er war Hegel unaufnehmbar geworden. Das trieb ihn, die konstitutionelle Bewegung in den beiden Phasen, erst gegen die Verleugnung des Verfassungsversprechens nach dem Wiener Kongress und dann auch des Vormärz-Republikanismus – er lebte ja bis in den Herbst 1831 – abzulehnen.

Hegel hatte aus der Wendezeit der neunziger Jahre anderen Schluss gezogen. Der Eroberer brachte die Verfassungsrechte ins spätabsohistische Deutschland und erübrigte dessen eigene Revolution. Alles sei auf den rechten Weg gestellt, und die der Sache inwendige Konsequenz werde forthelfen. Das ließ Hegel die immer nur ins Unendliche zielende transzendentallogische Subjektivität sich überschreiten, hin zu einer Geist-Logik des Konkreten. Sie zeichne subjektive und objektive Spuren und führe die Philosophie vom postulierenden Gestus hinüber zum anschauend wissenden. Fürs Eingreifen komme sie ohnehin immer zu spät, heißt es dann in der Einleitung der Rechtsphilosophie. Hegel entwirft in der erwarteten Sicherheit der begonnenen nachabsolutistischen Zeitenwende ein nachaufklärerisches Programm des sich entäußernden Geistes, der sich jeweils nach Vollzug doch auch seiner weiterführenden Weg-Leitung erinnere. Er ist Handelnder und der Weg, den er beschreitet, also Subjekt und gesetztes Objekt, wie es die Wissenschaftslehre auch gelehrt hatte. Aber das Subjekt sieht gleichsam sich selbst zu in einer Phänomenologie seines Geist-Weges und weiß sich am Schluss als Weg und Ziel seiner selbst.

Das Prozessgeschehen wird durchaus nach dem Muster des Arbeitsvorgangs in Bewegung gehalten. Die jeweilige geschichtliche Figur entlässt aus sich, ihre Potenz herausgesetzt und so sich erschöpfend, die neue Problemlage der ihr nachfolgenden Epoche. Es ist ein auf historischen Progress gestelltes Konzept und trägt auch den Rhythmus von Entäußerung und Kritik des Herausgesetzten. Aber Philosophie postuliert nicht mehr. Sie hält sich im Bann der Kontemplation. Sie schaut nur zu, ohne einzugreifen. Gegen die konstitutionelle Bewegung nach dem Wiener Kongress spricht Hegel in der Einleitung zur Rechtsphilosophie entschieden und mit Prinzip. Er sieht das postulierende Zeitalter des vergangenen aufklärerischen Jahrhunderts als überschritten. Nun werde die vom auswärtigen Imperator eingesetzte Konstitution ihren Lauf im Lande nehmen und je landeseigene Reformen auslösen. Der Stuttgarter Großbürgersohn dachte die

gewünschte Revolution des Spätabsolutismus in den deutschen Staaten ohne Revolution. Er meinte wohl auch, das französische Drama lehre die Herrschenden, aus der unbeschränkten Herrschaft herauszutreten, wie die der Herrschaft Ausgelieferten, aus der Tollheit des revolutionären Unwetters.

Fichte weiß das auch. Aber er, der von unten aufkam mit dem Wissen und Gewissen des armen Leinwebersohnes, er fügte zu seiner Aufnahme der Kant'schen Idee einer alles Denken und Handeln tragenden transzendentalen Logik die Programm-Philosophie aktiver Intellektualität. Deren Leitgedanke: durch Lehre hinzuwirken, dass eine Gruppierung Gleichgesinnter sich bilde, die politische Wirklichkeit neu zu ordnen, und auch für die Erwartung der arbeitend arm bleibenden Schichten.

III.

Hegel war wie ein noch der ›Einhilfe‹ Bedürftiger zur Jenaer Szene hinzu gekommen, die Fichte nach der Entlassung aus seiner Professur ein Jahr zuvor eben aufgegeben hatte, aber geistig noch höchst gegenwärtig war. Hegel stimmte mit seiner ersten Schrift, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie* (1801), in Schellings Fichte-Kritik ein, aber so, dass er sie zu einem wie schon geschehenen Schritt verfremdete. Auf die Vertreibung des kühnen Mannes richtete er keinen Blick. Das Allergegenwärtigste fand sich als ein objektives Kapitel der Philosophiegeschichte dargestellt. Darum führte Hegel die Kritik Fichtes mit der Kants zusammen, und sah beide von Fichte für so verschieden dargestellten Konzepte als Überschreitung eines charakteristischen Stadiums der aktuellen philosophischen Problemfaltung an. Kants und Fichtes Handlungslogik stellte er sogar in ein reales Stadium der politischen Bewegung der Zeit. Ständische verfassungsrechtliche Konstitutionen würden kommen, angestoßen von der napoleonischen Neuordnung. Sie kamen freilich nicht von oben mit der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation. Immerhin führte Hegel Schellings sehr partielle Fichte-Kritik fort zur kritischen Prämisse einer generellen Revision der philosophischen Problemlage. Was aber sollte der »Reflexionsphilosophie der Subjektivität« als zeitgemäß neue Philosophie folgen? Konsequenter nach der falschen Subjekt-Prämisse: eine Philosophie der Objektivität. Sie würde dann auch nicht mehr bloße Reflexion einer der Realität äußerlich gegenüberstehenden Denkweise bleiben, sondern Teil des kulturellen Selbstverständnisses selbst werden. Das war die Transzendentalphilosophie auch gewesen, und Hegel sieht darin gerade deren Vergangenheit. Aufklärung nimmt Hegel, die deutsche wie die französische, als ideelle Überschreitung einer unfer-

tigen Wirklichkeit. Nun aber, da begonnen ward, den napoleonischen Konstitutionalismus einzuführen, und damit eine deutsche Revolution verüberflüssigt sei, nun komme es auf die organische Entfaltung des konstitutionellen Prinzips an. Ideell könne dem nur eine Philosophie entsprechen, die reale gesellschaftliche und ideelle philosophische Bewegung zusammennehme. Daraus ergab sich für Hegel, alle spontanen konstitutionellen Bewegungen, insbesondere die liberalen, abzulehnen, fast sie zu verwünschen, weil sie dem organischen Fortschrittszwang dazwischen agierten. Denn sie würden reaktionäre Gegenmaßnahmen herausfordern. Als die Julirevolution ausbrach, überzeugte Hegel sich nicht davon, dass seine Erwartung der organischen Entfaltung der bürgerlich konstitutionellen Gesellschaft ein Irrtum sei, sondern er verwünschte das Geschehen. Nun würden Unverstand und Unruhe wieder aufkommen, deren Verhängnis man doch am Gang der Französischen Revolution habe verfolgen können. Hegel nahm die nachrevolutionäre Geschichte auf dem Kontinent als sich selbst ausrichtenden Ablauf gemäß immanenten Erfordernissen. Er war darum sehr irritiert, als ihn die Julirevolution 1830 eines Besseren belehrte, und meinte, nun nehme die Politik wieder alles Interesse ein, die oberflächlichen Köpfe – offenbar Liberale und Demokraten – regierten den Ton; so dass die »von deutschen Fürsten gemachten Nachahmungen französischer Freiheitstümligkeiten [...] einigen Regierungen und Ministerien beschwerlich und eingreifend zu werden anfangen«.⁹

Zur gleichen Zeit der Julirevolution hatte sich Hegel auch noch mit einem der Berliner Liberalen, mit Varnhagen von Ense, in einen Streit über die Entlassung Fichtes im Jahre 1799 begeben. Hegel sah die Weimarische Regierung ganz im Recht, Fichte auf dessen fordernden Brief an den Weimarischen Minister Voigt hin zu entlassen. Fichtes Schreiben war doch nur ein willkommener Anlass gewesen, den Forderungen der konservativeren Regierungen in Dresden und Gotha, Miterhaltern der Jenaischen Universität, zu willfahren. Varnhagen verstand den alles auslösenden Atheismus-Vorwurf richtig als reaktionären Eingriff gegen den progressiven Gelehrten, der bei den Studierenden großen Anklang fand, und er teilte Hegel aus seiner Brief-Sammlung Tatsachen mit, die »immer zur schlechten Ehre der Weimarischen Regierung« gereichten.¹⁰

Die eine spezifisch deutsche Aufklärungslinie zusammenfassende transzendente Logik war realer Teil der hiesigen Aufklärungsgeschichte des 18. Jahrhunderts gewesen, die Hegel für abgegolten erklärte. Die Transzendentalphilosophie im neuen Jahrhundert fortbilden zu wollen, sah er als das Unterfangen von historisch und politisch unorientierten Leuten an. Die antinapoleonische Bewegung verstand er so als Ausfluss nationalistischer Beschränktheit. Mit ihr waren aber echte demokratische und soziale Erwartungen verbunden.

Nach der im Grunde idealistisch-gesellschaftshistorisch gefassten Kant-Fichte-

Kritik, die weit über Schellings Fichte-Polemik hinausgeführt hatte, ging Hegel daran, seine eigene Philosophie zu begründen. Er verstand sie in hoch-objektivem Sinne als ihre Zeit in Gedanken gefasst. Fichtes Philosophie-Verständnis, das er ja in den Jahren, da es von Hegel für überholt erklärt wurde, noch fortbildete, war anders. Philosophie gehöre wohl in ihre Zeit, aber als sie in ihrer Unfertigkeit enthüllend und dagegen aufrufend. Das Subjekt *ist* die sich vergegenständlichende Handlung und es ist die Auseinandersetzung mit den sich aus der Tat-Handlung, wie Fichte sagte, ergebenden Folgen. Man kann nicht größer vom Menschen denken. Im Konzept der sich selbst fortzeugenden Tat-Handlung ist die Geschichtlichkeit des Menschen mitgesetzt. Hegels geschichtliches Denken für Philosophie, Religion, Künste, Rechts-Konstitutionen basiert durchaus auf dem Fichte'schen Prinzip des tätigen Subjekts, genauer auf dem zu Grunde liegenden spekulativen Begriff städtisch bürgerlicher Arbeit.

Hegel hat Fichtes Philosophie auf doppelte, fast zwiespältige Weise interpretiert. Er wies den Ton des postulierenden Ich ab. Doch das Tätigkeitselement im Relationsgedanken der Ich-Nichtich-Relation, logische Paraphrase des Arbeitsbegriffs, das analysierte er empirisch gegenständlich genau und als logisches Phänomen zugleich. In der Frühzeit um 1800 hatte er, von Schelling angeregt, in beider *Kritischem Journal der Philosophie* Fichtes Philosophie mit der Kant'schen harsch zusammengefasst und als bloße, das meint als inhaltsleere »Reflexionsphilosophie der Subjektivität« abgetan. Es kämen wohl Welt-Inhalte, Geschichts-Inhalte vor, aber gleichsam dilatorisch. Tüchtig durchaus, wenigstens in der wohlmeinenden aufklärerischen Absicht, aber nicht zu bewähren fürs Verständnis der sich abspielenden und auch fürs Kommende sich abzeichnenden Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft.

In seinen Berliner philosophiehistorischen Vorlesungen dann stellte er Fichtes Philosophie genauer dar als ein Konzept, das einen in sich geschlossenen theoretischen Gehalt besitze. Es ist die innere dialektische Spannung der Subjektivität, die Hegel hier zeigt, also die Realisierung eines Prinzips durch dessen verschiedene, auch einander entgegenstehende Teilbereiche hindurch.¹¹ Fichtes Aufnahme des Kant'schen vorrevolutionären transzendentallogischen Prinzips hatte ja unter der Forderung gestanden, es nach dem Übergang der großen Revolution in deren repressive Phase festzuhalten, als dort im Inneren die Guillotine regierte, nach außen großbürgerlich erobernd die napoleonische Armee. Er löste das Problem, indem er die Kant'sche transzendentallogische Formelsprache zu einem dem Handlungsgeschehen nachgeformten logischen Setzen umbildete, einschließlich der Rückwirkung des Gesetzten aufs handelnde Subjekt oder Ich, wie Fichte aufbegehrend sagte. Fichte hat die transzendente Logik zur Theorie der bürgerlichen Gesellschaft fortgebildet, und Hegel hat

gerade das in seinem von Karl Rosenkranz glücklich als *System der Sittlichkeit* veröffentlichten Hegel-Manuskript von 1802/03 auch ausgesprochen. Aber er sagt es als Fichte-Kritik, weil er das Procedere der Verwandlung der spätabsolutistischen deutschen Staaten in eine konstitutionell gesicherte Ständegliederung für im Prinzip vollzogen, wenigstens für unumkehrbar auf den Weg gebracht ansah.

Hegels frühe Fichte-Verkennung fand ihre späte Wiederholung in Karl Ludwig Michelets (1801–1892) *Geschichte der letzten Systeme der Philosophie in Deutschland von Kant bis Hegel* (Berlin 1837/38). Michelet war der Hegel theoretisch am nächsten gewesene und auch nach 1848 gebliebene Schüler im ›Verein der Freunde des Verewigten‹, der Herausgeber der ersten Hegel-Ausgabe der Werke und vor allem auch der Vorlesungen nach den Nachschriften. So gut Michelet die Entfaltung der frühen Wissenschaftslehre Fichtes in deren rechtstheoretischen, religionsphilosophischen, geschichtlich-praktischen Durchführungen erfasste, so sehr verkannte er die Hegel überlegene Fichte'sche Voraussicht des 19. Jahrhunderts als eine von Verfassungskämpfen und sozialen Auseinandersetzungen gezeichnete. Er sagte nämlich von einem, wie er es missverstand, Fichte'schen Bemühen, die Schelling'schen entwicklungstheoretischen Ideen als Konsequenz der Wissenschaftslehre sich gleichsam als seine eigenen zuzusprechen: »Als die Schelling'sche Naturphilosophie in Deutschland vielfache Aufnahme fand, gerade beim Wechsel des Jahrhunderts, konnte Fichte für seine Philosophie der Subjectivität, die letzte Ausgeburt des 18. Jahrhunderts, besorgt sein, und sich bald durch das System der Objectivität, das mit dem 19. Jahrhundert hereinbrach, überflügelt sehen.«¹² Tatsächlich aber kam es Fichte darauf an, bürgerlich industrielle und verfassungsrechtliche Veränderungen in den deutschen Staaten unentwegt zu fordern. Fichtes Überlegungen für die Zeit nach dem Kampf gegen die französische Besatzung zielten in konstitutionelle Richtung mit starken, gegen die Aristokratie erzwungenen Verfassungsrechten. Hegel hielt sich fest in der irrealen Auffassung, historische Veränderungen, sei ihre Zeit gekommen, setzten sich ohne Kämpfe zwischen den einander entgegen stehenden sozialen Schichten durch, ja revolutionäre Initiativen komplizierten und falsifizierten geradezu den anstehenden Progress.

Fichtes Überlegungen zum möglichen Verfassungsfortschritt nach dem Kriege gegen die französische Besatzung dagegen analysierten genau, welche sozialen Kräfte den konstitutionellen Progress unterstützen und welche ihn befeinden würden. Hegel und ebenso Goethe hatten den napoleonischen Eingriff in die Verfassung der rheinländischen spätabsolutistischen deutschen Staaten und überhaupt die Neuordnung der Staaten durch den Reichsdeputationshauptschluss (1803) begrüßt und sich zu den antinapoleonischen Kriegen distanziert gehalten, während Fichte für den Krieg lebhaft Partei nahm und sich von diesem

unmittelbaren Eingreifen größerer Teile des Volkes den realen Druck auf die Aristokratie und die Königshäuser versprach. Er notierte sich in einem Diarium von Ende März bis Mitte August 1813, welche Kräfte wohl den konstitutionellen Fortschritt erstreben und welche ihm entgegentreten würden. Der »Begriff von der allgemeinen Gleichheit der Menschen« sei im Grunde »die erste Bedingung eines Staatsvereins«. »In eine freie Verfassung wollen sie alle treten – wenn nemlich alle gefragt werden. Der Aristokrat will es freilich nicht [...] im Grunde nicht alle Reichen u. die aus den höhern Ständen. Nur der Idee sich selbst aufopfernde will«. »Führt auf den Begriff des wahren Kriegs: des Volkskriegs – zum Unterschiede des Krieges der Landesherrn«. »Auf alle Fälle fiele da eine Art von Oberaufsicht dem Volke zu, daß er es nicht wieder in Sklaverey fallen ließe«. »Hoffen auf Nachgiebigkeit des Despoten, heißt, ihn inconsequent voraussetzen, weil man es selbst ist.«¹³ Die eingehenden Reflexionen gewinnen noch dadurch, dass Fichte den sozialen Aspekt seines Idealismus des tätigen Subjekts ausspricht: Der Aristokrat kämpft nicht, denn er arbeitet nicht. »Ueber einen Aufruf zu einem Bunde. – . Einzelne Gedanken. Die Liebe zum Boden eben das Mittel werden, desselben Freiheit zu vertheidigen. ... Eine *heilige Cohorte*«. »Führt auf den Begriff des wahren Kriegs: des Volkskriegs.«¹⁴

Hegels Kritik des Fichte'schen Subjektivitätsbegriffs und dessen politischen Konzepts und Engagements behindert aber keineswegs die theoretisch Fichte so nahe Gedankenführung der Hegel'schen *Phänomenologie des Geistes* (1807), die nach der »Differenzschrift« (1801) und nach dem Manuskript *System der Sittlichkeit* (1803) noch immer in der Frühzeit der Kritik des transzendentalen Idealismus entstanden war. Hegel hatte in dem Programmwerk *Phänomenologie*, kühn als jugendlicher Wurf und reich wie Altersweisheit, gleichsam die bei Fichte in getrennten Schriften und Vorlesungen auseinander liegenden Fragestellungen als theoretische Stadien im Procedere des sich aufbauenden Systemganzen seiner Philosophie entwickelt. Den logischen Stadien des Systemkonstrukts entsprachen reale Perioden sowohl der philosophischen Theoriebildung als auch der realen Geschichte. Darunter traten auch innere Logik einer Philosophie und Geschichte der Philosophie zusammen. Fichte kommt in dieser Realgeschichte der philosophischen Theorien spät vor, und zwar im Kreise des aufklärerischen, des »seiner selbst gewissen Geistes« oder der »Moralität«. Hegel sieht die Schranke dieses Stadiums der Philosophie im Postulat einer reinen Pflicht, um dessen willen man jede Handlung nach deren rationaler moralischer Qualifikation prüfen, sie bei gravierenden Entscheidungen im Zweifelsfalle unterlassen solle. Die Argumentation ist nicht recht einsichtig. Denn die logische Fixierung eines generellen moralischen Handlungskriteriums sagt nichts über die nachfolgenden realen Handlungen und Reaktionen überhaupt. Hegel entwickelte in der *Phä-*

nomenologie eine Typologie von unterschiedenen gegenständlich praktischen, wissenschaftlichen, religiösen, ästhetischen kulturellen Formen in der Weise von zunehmend inhaltsreicheren Objektivierungen »des Geistes«, und auch zunehmender Bewusstheit des realen Geschehens bei den Handelnden. Das ist natürlich altaufklärerische Überzeugung vom Lehrgehalt geschichtlichen Erlebens.

Die logischen Konzepte der dargestellten Entwicklungsstufen des Geistes korrespondieren bei der zurückgelegten historischen Zeit den kulturellen Formen, die eine Epoche prägen. Das Große an diesem Buch bleibt, dass die logische Abfolge der kulturellen Formen mit der realen geschichtlichen Bewegung der europäischen Gesellschaft in Beziehung gesetzt wird. Die moderne bürgerliche Gesellschaft erscheint als Konsequenz der Gesamtgeschichte. Aber die konkrete bürgerliche Gesellschaft des beginnenden 19. Jahrhunderts wird bei Hegel eine nachrevolutionäre und zu organischer Selbstbewegung gelangte Epoche. Fichtes Philosophie der reinen Moralität habe dieses vollendete Stadium noch nicht erreicht. Darum predige sie Handlungspflicht und engagierte Zusammenschlüsse für Freiheitskämpfe. Hegel anerkannte die zusammen genommenen Theorien Kants und Fichtes als zur Leit-Thematik des 18. Jahrhunderts gehörend. Darüber hinaus zog er aber die Grenze, sie seien übers Stadium des philosophischen Postulierens nicht hinausgelangt. Denn im betont nachrevolutionären Stadium der sich konkret ausbildenden bürgerlichen Gesellschaft entfalte sich das aufklärerisch Geforderte und von Kant und Fichte logisch Deduzierte mit objektiver Dynamik. Darum sei die »Reflexionsphilosophie der Subjektivität«, wie es sieben Jahre zuvor geheißen hatte, nun eine dem realen Procedere der bürgerlichen Gesellschaft unangemessene Theorie.

Sieht man aber auf das Hegels Begriff von philosophischer Theorie zusammenfassende Schlusskapitel der *Phänomenologie*, »Das absolute Wissen«, so zeigt sich das Tiefere, dass Hegel seine Konzeption von Philosophie der Fichte'schen sehr nah dachte.

IV.

In knappem Überblick sollen Hegels Bezüge auf Fichte an den drei genannten Texten betrachtet werden: Differenzschrift (1801), *System der Sittlichkeit* (1803) und Schlusskapitel der *Phänomenologie des Geistes* (1807).

Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems. Hegels überhaupt erste Schrift setzt mit einem sein ganzes Konzept umreißenden Vorspann ein. Schelling, der verteidigt werden soll, wird damit schon in der Blüte seiner

naturphilosophischen Anfänge historisiert und überschritten, wenigstens bei der naturphilosophischen Einlassung ins aktuelle philosophische Geschehen als überschreitbar angedeutet. Die *Phänomenologie* sprach das sechs Jahre später aus, und das Verhältnis beider Studien- und antifichteschen Kampfgefährten zerbrach. Entschieden und parallel zur Katastrophe der preußischen Monarchie bei Jena und Auerstädt (Oktober 1806) sagte er in einer Vorlesung zur *Phänomenologie des Geistes*, deren erste Aushängebogen er den Hörern verteilte:

Wir stehen in einer wichtigen Zeitepoche, einer Gährung, wo der Geist einen Ruck getan [...] Die ganze Masse der bisherigen Vorstellungen, Begriffe, die Bande der Welt, sind aufgelöst und fallen wie ein Traumbild in sich zusammen. Es bereitet sich ein neuer Hervorgang des Geistes. [...] Die Philosophie aber hat, ihn als das Ewige erkennend, ihm seine Ehre zu erzeigen.¹⁵

In diesen realen geschichtlichen Zusammenhang stellt Hegel die historische Begründung seiner Philosophie. In Fichtes, wie schon in Kants Deduktion der Verstandesformen als einer spontanen intelligiblen Leistung »ist das Prinzip der Spekulation, die Identität des Subjekts und Objekts, aufs bestimmteste ausgesprochen. Diese Theorie des Verstandes ist von der Vernunft über die Taufe gehalten worden.«¹⁶ Aber die Relation bleibe bei Kant und Fichte ein »subjektives Subjekt-Objekt«, weil nicht die übergreifende Einheit der Wechselwirkung von Subjekt und Objekt mitgedacht werde, weil die Entgegensetzung als Bewusstseinsstat gefasst werde, zu der noch andere Bewusstseinsakte bestünden, »außer dem Selbstbewußtsein noch mannigfaltiges empirisches Bewußtsein, außer Ich als Objekt noch mannigfaltige Objekte des Bewusstseins« angenommen würden, sei »Ich = Ich [...] einer unendlichen objektiven Welt entgegengesetzt.«¹⁷ Hegel versteht diese Kritik im Zusammenhang seiner Auffassung, dass »Entzweiung der Quell des Bedürfnisses der Philosophie« sei, und sie bilde in der Ausbildung eines solchen aufklärerisch gebildeten Zeitalters »die unfreie gegebene Seite der Gestalt.«¹⁸ Von dieser Prämisse her entwickelt Hegel seinen Begriff des absoluten Geistes als ein ideell systematisierendes und zugleich praktisch konservativ denkendes Element. Ohne den methodisch zusammenfassenden Begriff des absoluten Geistes sei das Konzept eines allumfassenden Zusammenhangs verloren. An dessen Stelle trete der Aberglauben, also blind orthodoxe Religion, oder nur sich selbst unterhaltendes ästhetisches Spiel. Das »hat nur bis auf eine gewisse Stufe der Bildung und in allgemeiner oder in Pöbel-Barbarei energisch sein können.«¹⁹ Fichtes Philosophie wird in dem Zwiespalt gesehen, einen richtigen Subjekt-Objekt-Ansatz zu bezeichnen, ihn aber nicht wirklich als System durchzuführen. Er steige herab zu einzelnen rechtlichen, religiösen, geschicht-

lich reformerischen Themenfeldern, die nicht system-organisch geordnet seien. Der letzte Grund: Er will mit dieser, wie Hegel es ihm vorhält, er will mit der offenen enzyklopädischen Form der Felder philosophischer Theorie – analog der englischen und französischen Aufklärung – Philosophie als aktives Element in die sozialen und kulturellen Debatten einführen. Das lehnt Hegel ab. Es führe zu letztlich irrationeller Übersteigerung der doch immer auf Besonderes beschränkten Postulate und dann zu irrationellen Abläufen. Das Besondere muss Besonderes bleiben, und Philosophie wird die große konservative Macht des anschauenden Wissens. Es ist Hegels Konzept des spekulativen Geistes.

System der Sittlichkeit. Fichte behandelte das für aktuales philosophisches Denken zentrale Feld der Arbeit, als der entstehenden Kapitalgesellschaft zugehörendes, auf empirisch reformorientierte Weise. Hegel, ganz anders, hat neben dilatorischen Bemerkungen zu bemerkbarer Verelendung durch Maschinengebrauch bei industrieller Arbeit das Thema auf die logische Struktur des Arbeitsvorgangs hin analysiert. Er kannte natürlich die vorliegenden englischen und französischen Schriften dazu. Er scheidet verschiedene Phasen des Arbeitsakts als logische Stadien wechselnden Primats zwischen Subjekt und Objekt. Die klassische elementare Scheidung der Kant-Fichte'schen transzendentalen Logik wird am methodisch isolierten Arbeitsakt dargestellt. (Die ersten Kapitel des Marx'schen *Kapital* verfahren ebenso.) Hegel entwickelt die Subjekt-Objekt-Thematik am Beispiel der Wechselbestimmungen des Primats des subjektiven und objektiven Elements im Arbeitsvorgang. »Im Werkzeug macht das Subjekt eine Mitte, zwischen sich und das Objekt, und diese Mitte ist die reale Vernünftigkeit der Arbeit.«²⁰ Hegels Analyse des Arbeitsakts als Vermittlung von Subjekt und Objekt durchs dazwischen gebrachte Werkzeug, auch der vorauszusehende Aufbau großer, in sich selbst funktionierender Werkzeug-Systeme, also die reelle Tendenz der gegenständlichen Seite der bürgerlichen Gesellschaft, geht weiter als Fichtes Ich-Nichtich-Lehre. Hegel entwickelt das »System der Bedürfnisse«,²¹ wie er sagt, ohne das Zentrum des entscheidenden Willens, das von Fichte für sein Konzept des handelnden Menschen festgehalten ist. Die Sachwelt wird bei Hegel, durchaus zutreffend, eigenbegabte Macht, aber Hegel denkt auch nur eine »Selbstumwälzung der Wirklichkeit«, wie Bloch sagte, und es fehlt, dass es doch immer die Entäußerung des denkenden und willenshaften Subjekts bleibt. Bewusstsein ist objektgerichtet und ist Selbstbewusstsein. Es denkt seine Vergegenständlichung und sich als das sich durch die Entäußerung hindurch Denkende.

Fichtes Fragestellung zur Dinghaftigkeit der industriellen Warenproduktion und wie sie einzuschränken sei, weist Hegel als »formalen Gedanken der ab-

soluten Regierung« ab. »Aber a) ist ein solcher Gedanke – wie das Fichtesche Ephorat – in seiner negativen Haltung ganz formell und leer, b) und dann ist alle mögliche Aufsicht über das Regieren [...] eine rohe Vermischung des Allgemeinen und des Einzelnen in ihr.«²²

Hegels Ton liegt ganz auf der dialektischen Identität von Subjekt-Aktion und Objekt-Bewegung. Am Schlusse seiner philosophiehistorischen Vorlesungen, deren Grundlagen ja aus der Jenaer *Phänomenologie*-Zeit stammen und in der Gesamtanlage immer beibehalten wurden, hier spricht Hegel seinen Objektivitäts-Akzent aus, den er stets gegen Fichtes Handlungs- und überhaupt Subjekt-Akzent richtete. Hegel fasste die mit den napoleonischen Feldzügen und Besetzungen deutscher Fürstentümer dekretierten Konstitutionen als den erwünschten Revolutionersatz auf, der die pöbelhaften wirklichen Revolutionen überflüssig mache. Das handelnde Subjekt wird situativ schmal gehalten. Philosophiefreie Alltäglichkeit geht am Fuße der Geist-Welten-Pyramide. Der freie Bürger besorgt das Seine, aufgeklärte Verwaltung steuert das Ganze. Die philosophiehistorischen Vorlesungen der zwanziger Jahre, so weiten Bogen sie problemgeschichtlich, welthistorisch ziehen, sie kündeten das Ende philosophiegezügelter Praxis an. Der Selbstlauf gesicherter Warenproduktion lehrt nun den Bürger Bescheidenheit und Vertrauen auf die Obrigkeit.

Es ist eine neue Epoche in der Welt entsprungen. Es scheint, daß es dem Weltgeiste jetzt gelungen ist, alles fremde gegenständliche Wesen sich abzuthun und endlich sich als *absoluten Geist* zu erfassen [...]. Der Kampf des endlichen Selbstbewußtseyns mit dem *absoluten Selbstbewußtseyn*, das jenem außer ihm erschien, hört auf. Das endliche Selbstbewußtseyn hat aufgehört, endliches zu seyn; und dadurch andererseits das absolute Selbstbewußtseyn die Wirklichkeit erhalten, der es vorher entbehrte.²³

Die formulierte spekulative Identität von aktivem Selbstbewusstsein und objektivem Geschichtsprozess führte Hegel zur Illusion allmählicher spontaner Einprägung von Verfassungsrechten in die doch immer noch spätabsolutistische Wirklichkeit der deutschen Staaten.

Hegel hat gerade die echte spekulative Seite der Fichte'schen Philosophie des industriellen Arbeitsprozesses ausgeschärft: das Selbstbewusstsein und dessen Willens-Licht, das nie ausgebrannt sein werde. Hegel denkt die Gegenwart als den Übergang der Vergangenheit in Zukunft, aber nicht als originäres Moment, in dem Gegenwart das Vergangene wird und noch nicht Zukunft ist. Er denkt nicht den Augenblick der Entscheidung, der doch im hellsten Licht-Zentrum steht. Hegel zeigt die neue bürgerliche Welt als Gestalt, Fichte sie als zu Gestaltendes.²⁴

Schlusskapitel der »Phänomenologie des Geistes«. Hegel konstruiert seinen Geistbegriff, das Lebenselement der realen und ideellen historischen Perioden, aus einer Analyse der Fichte'schen Wissenschaftslehre. Der vom Subjekt gesetzte Gegenstand sei dreifach zu bestimmen. Er sei: unmittelbares Ding (die formelle Prämisse des Bewusstseinsakts einer Setzung schlechthin), Verhältnis als Sein für Anderes (Wahrnehmung) und Wesen (Verstand). Nach diesen Bestimmungen wisse das Subjekt den gesetzten Gegenstand als sich selbst und sich selbst als Gegenstand. Die Fortdauer dieses Wissens sei der Geist. Hegel leitet den zentralen Begriff seiner Philosophie aus seiner Rekonstruktion der Fichte'schen Ich-Nichtich-Handlungstheorie ab. Zu den Stadien, den Gegenstand als Entäußerung des Subjekts zu denken: »Wir sahen [...], daß das *Sein des Ich ein Ding ist.*« Dazu das »andere zu betrachtende Moment: *Das Ding ist Ich.*«²⁵ Die wechselseitige Gegensätzlichkeit ist »das Wissen des Ich = Ich; dieses *einzelne* Selbst, das unmittelbar reines Wissen oder allgemeines ist.«²⁶ Indem dieses Wissen das Tun seines Selbst als seines erkennt, wird es Geist, »der seinem vollständigen und wahren Inhalte zugleich die Form des Selbsts gibt, und dadurch seinen Begriff ebenso realisiert, als in dieser Realisierung in seinem Begriffe bleibt, ist das absolute Wissen.«²⁷

Fichtes Wissenschaftslehre, die Logik einer idealistischen Handlungstheorie, bietet Hegel nach den vorangegangenen Abschachtelungen als bloßer Reflexionsphilosophie der Subjektivität nun doch den Schlüssel zum Bewegungsgesetz der ideelle und reale Prozesse synthetisierenden Weltgeschichte. Es zeigt, dass Hegel genauer sah als er, noch sich selbst suchend, sagen mochte. Auf eigenen Weg gekommen, erhebt er Fichtes Ich-Nichtich-Relation zum methodischen Schlüssel seiner eigenen Theorie. Das ist doch etwas anderes als die Einordnung ins abstrakte Selbstbewusstsein, dem sein Platz vorm eigentlichen Geist-Prinzip angewiesen ward. Aber, *nota bene*: Fichtes Ich-Nichtich-Entwurf war als ideeller Entwurf, im Grunde als Maxime wirklichen Fortschrittshandelns gedacht. Hegel nimmt das von Fichte für eine Handlungslogik komprimierte aufklärerische Prinzip auf, wendet es aber zum Begriff philosophischer Kultur als stoisch distanzierender Weisheit.

Abschließend. Hegel und Fichte sind die beiden einander entgegenstehenden Seiten des bürgerlichen Selbstverständnisses, wie es der eben aufgehenden warenproduzierenden Gesellschaft in einem vorerst nur zusehenden Lande angehörte. Fichtes Unendlichkeit der ewig unbefriedigten Ich-Nichtich-Antithese weist auf wie im Winde wehendes Licht die Mühsal lebenslang gleich bleibender Arbeit an. Es ist ein logisch-irdisch und stolz gewordener Begriff des protestantisch illusionslosen Geschicks, sein Brot mit Tränen zu essen. Am Boden des freien Lebens gehen die Maschinen ewiger Wiederholung. Aber dieses Ich, wie Fichte

selbst von unten auf, behält seinen Stolz. Es ergibt sich nicht darein, Ding unter Dingen zu werden, auch nicht, wie die fichteanisierenden Berliner Frühromantiker es sich herrlich dachten, die Monotonie bürgerlicher Alltäglichkeit ästhetisch zu verdrängen und übers Alltagsgrau hinaus die erreichte personale Freiheit wie Himmelsbläue auf Erden zu leben. Fichtes Dialektik der Vergegenständlichung macht das tätige Subjekt nicht zum Gegenstand, was unversehens geschieht, wie auch wir wissen. Der Fortgang des Handelns bleibt immer neuer Entwurf, also bewahrte Freiheit der Person. Gottes schöpferische Energie für die Erhaltung der Welt ist in uns die Willenskraft, das Menschenleben in der Welt zu erneuern. Ein Überhang von Selbstbewusstsein, das Fichte die Moral des Pflichtgewissens nennt, bleibt als helles Licht über der alltäglichen Gleichmut. Und Fichte bringt es sogar auf den hohen Punkt von gemeinsamer Kühnheit, wie aus der sich fort-drehenden Walze der Arbeitsgesellschaft hinausgelangt. Eine Gruppe Voranschreitender ist zu bilden, den Fortschritt, der an der Zeit ist, zu erkennen. Er hat auch, merkantilistische Wirtschaftspolitik für die Masse der Arbeitenden berichtend, einen Sozialpolitik-Entwurf in seiner im Jahr nach der Jenaer Entlassung folgenden Reformschrift *Der geschlossene Handelsstaat* (1800) ausgeführt. (Fichte hatte soeben die sehr belehrende empirisch genaue Erfahrung mit der Reaktion gemacht: er war nach tendenziösem Atheismus-Vorwurf als Professor der Philosophie entlassen worden.)

Hegel hatte Fichtes Dialektik-Ratio genau begriffen. Die Ich-Nichtich-Antinomie, in Bewegung gesetzt, spricht die Logik des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses als die Basis der sozialen Existenz des Menschen aus. Aber Hegel will das entschärfen, weil aus den Ebenen modernen gleichen Taktes und bitterer Ungleichheit revolutionierende Unruhe aufkommen müsse. Er legt den absoluten Geist über die besonderen moralischen, politischen, ästhetischen, religiösen Geister. Der sich selbst vollziehende Über-Geist beruhigt mit seiner Gesetzmäßigkeit das extravagante Sollen. Hegel hat das Leitthema seiner Vorgänger aufgenommen: wie vermag Subjekt Objekt zu werden und zugleich nicht Objektteil, sondern freies Subjekt zu bleiben. Das Leitthema der Wissenschaftslehre war damit zur Synthesis des absoluten Geistes geführt. Die Idee vom absoluten Geist ist Logik-Spiegel der irdisch gewordenen Ewigkeit einer weit auslegenden Welt sich fortzeugender Warenproduktion. Er entäußert sich zu den besonderen jeweils subjektiven und objektiven Geistern der ökonomischen, rechtlichen, ästhetischen, erlebnishaft privaten Tätigkeiten. Aber er bindet das ein in sein komplexes Tun. Das ist der Sinn des Hegelwortes, der Geist sei als Konkretes zu denken. Hegel überglättete die Unruhe der einzelnen erlebnishaften Geister zum über allem gleich bleibenden absoluten Geist, wie Marx dann das Kapital als sich selbst verwertenden Wert darstellte.

Im Licht des absoluten Geistes verkleinerte sich für Hegel Moral, das große Kant/Fichte-Thema einer eigenen Logik reiner praktischer Vernunft, zur irdischen Alltäglichkeit der Handgriffe für den Nächsten; und wer macht davon schon Aufhebens. Die bürgerliche Gesellschaft findet sich im absoluten Geist als immanenter, sich selbst forzeugender Prozess ausgesprochen. Willenshafte exklusive Eingriffe stören da, wie extravagante Muster auf gut gehender Ware. Die Weltgeschichte ist zu ihrem Ziel gekommen: sich selbst zu begreifen. Das Wort vom absoluten Geist sagt auch, ein Bleibendes gleichförmiger Warenproduktion geht unterhalb aller aufblühenden theoretischen, ästhetischen usf. subjektiven und objektiven Geistformen fort. Das Konzept solchen höchsten Geistes fürs Prozess-Ganze der bürgerlichen Gesellschaft trägt auch Hegels reichen historischen Blick. Ein System findet, wie zuvor nur die aristotelische Enzyklopädie, deren Reichtum aber eine in ihrer Vollendung ruhende Kultur gespiegelt hatte, ein gesellschaftliches System findet den Schlüssel zur selbstbewussten Entfaltung seiner Anlagen. Das ist der rationale Kern des spekulativen Konzepts vom absoluten Geist. Hegels Systemgedanke hat Fichtes Emphase der sich immer neu entwerfenden Person zum Gleichmaß gebracht, wie Zieleinlauf des die Weltgeschichte durchwandernden Menschen in eine erreichte und selbstreflexiv zu gestaltende Zivilisation. Es ist das Hohelied der deutschen nachaufklärerischen Kultur auf die immanente Verheißung gleichförmiger Warenproduktion, die alle sozialen Erschütterungen hinter sich gelassen habe, weil der sachimmanente Progress sie verüberflüssige.

Fichtes und Hegels Konzept bilden die Antipoden philosophischer Theorie der bürgerlichen Gesellschaft. Beide gehen vom Prinzip aus, dass die Problematik philosophischer Theorie des 19. Jahrhunderts bei der Analyse der logischen Struktur der gesellschaftlichen Arbeit einzusetzen habe. Fichte hielt den Handlungscharakter, Hegel den Charakter objektiver sozialer Evolution fest. Damit war der Doppelcharakter gesellschaftlicher Arbeit, Gebrauchswert und Tauschwert bildender Arbeit erfasst. Fichtes Wissenschaftslehre fasste den mühevollen, immer unfertigen Arbeitsprozess, Hegel den allen Reichtum der arbeitsteiligen Produktionsweise herausstellenden geschichtlichen Progress. Die Regelung der den Gebrauchswert erzeugenden Vorgänge bildete eine vielgliedrige, nie ganz zu synthetisierende Vielheit. Deren elementare logische Struktur ist in den Formen subjektiven, objektiven und absoluten Geistes zu erfassen. Das ist der Sinn des Postulats vom spekulativen Begriff. Im Weiteren kommt es auf die Nabsicht genauer empirischer Kenntnisse an.

Anders bildet Fichtes ›System‹ die Darstellungsfolge gleichsam wie nebeneinander stehender philosophischer Leitthemen. Das Handlungsdrama zwischen Ich und Nichtich fixiert mühevollen Arbeitsprozess und fordert (in den *Einlei-*

tungen in die Wissenschaftslehre sogar drastisch) Hirn und Nerv des modernen, zur unablässigen Arbeit bestimmten Menschen heraus. Hegels Theorie der »Moderne« richtet den Blick gleichsam auf den sich verwertenden Wert und auf den sich daraus ergebenden Reichtum sozialer, theoretisch und ästhetisch welterschließender Tätigkeiten des vergesellschafteten Menschen. Fichte aber hält die sozial fordernde, das Individuum herausfordernde Seite des Lebens in der bürgerlichen Gesellschaft markanter Gegensätze und geistiger Kämpfe fest. Modernität bedeutet Freiheit als eine postulierende Existenz des Einzelnen, der auch seine Vergesellschaftung sich immer neu erschafft. Hegel denkt den Ordnungsrahmen, innerhalb dessen die konkreten Forderungen als sachliche Erfordernisse ihre Regelungen finden. Der absolute Geist ist das Kontinuum der modernen Gesellschaft, das sich selbst weiß. Fichte weiß um die Bitternis des konkreten Lebens derjenigen, auf deren Schultern die stolze freie Welt ruht. Er erinnert sie, mahnt sie, sich nicht dem Preislied der Besitzenden anzuvertrauen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Karl Rosenkranz, *G. W. Fr. Hegel's Leben*, Berlin 1844, 194ff.; Neue Edition: *G. W. Fr. Hegel. System der Sittlichkeit. Kritik des Fichteschen Naturrechts*, hg. von Horst D. Brandt, Hamburg 2001.
- 2 G.W.F.Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in: *G.W.F.Hegel's Werke*, Berlin 1832–1845, Bd. 15, 518.
- 3 Ebd., 514ff.
- 4 Ebd., 529.
- 5 Vgl. dazu ebd., 554, 558, 610.
- 6 Ebd., 625.
- 7 Ebd. 637, 639.
- 8 J.G.Fichte, *Gesamtausgabe*, II.15: *Nachgelassene Schriften*, Stuttgart–Bad Cannstatt 2009, 212.
- 9 Hegel an Cotta, 29. Mai 1831, in: *Briefe von und an Hegel*, hg. von Johann Hoffmeister, Hamburg 1954, Bd. III, 341.
- 10 Varnhagen an Hegel, 4. November 1831, in: ebd., 354.
- 11 Adorno hatte solche Realisierung eines Konzepts durch Öffnung und Vermittlung der in ihm enthaltenen Kontraste im großen nachgelassenen Manuskript seiner geplanten Beethoven-Monographie als die Dialektik in der Kompositionsweise der Wiener Klassik gefasst. Sein Gedanke war die logische Parallelisierung der Beethoven'schen Durchführung musikalischer Themen mit der Hegel'schen Dialektik des Konkreten. Vielleicht hätte das als ein erstes Buch nach dem Kriege gedachte Thema auch eine Lösung für den Gegensatz beider gefunden, da Beethoven ja Republikaner geblieben war, im musikalischen Bekenntnis wie im persönlichen Selbstverständnis. Hegel aber dachte die sich abzeichnende bürgerliche Gesellschaft als konstitutionelle Vermittlung einer sozialen Ständegliederung (vgl. Theodor W. Adorno, *Beethoven*, Frankfurt/Main 1993).

- 12 Karl Ludwig Michelet, *Geschichte der letzten Systeme der Philosophie in Deutschland von Kant bis Hegel*, Berlin 1837/38, Bd. 2, 130.
- 13 Fichte, *Nachgelassene Schriften*, 219, 212.
- 14 Ebd., 210f.
- 15 Karl Rosenkranz, *Hegels Leben*, Berlin 1844, 214 (Rosenkranz zitierte aus einem inzwischen verschollenen Nachlass-Manuskript).
- 16 G.W.F. Hegel, *Jenaer Schriften*, Berlin 1972, 4.
- 17 Ebd., 44.
- 18 Ebd., 13.
- 19 Ebd., 15.
- 20 Ebd., 444.
- 21 Ebd., 508.
- 22 Ebd., 502.
- 23 Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 622.
- 24 Hegels Phänomenologie der Kapitalgesellschaft, vielberühmt bis heute, bleibt unbestritten: »Das System der Bedürfnisse ist [...] System der allgemein gegenseitigen physischen Abhängigkeit«. »Es ist eine fremde Macht, über welche er nichts vermag« (ebd., 508). Aber Hegel lässt aus, was darüber steht: Der sich seiner lebendigen Kraft und Würde selbstbewusste Mensch. Heute gibt das Hegel-Denken mit diesem Fehl den Ton an. Eine kommende Generation wird wieder einen Kreis Fichteaner bilden.
- 25 G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hg. von Johann Hoffmeister, Leipzig 1949, 551.
- 26 Ebd., 553.
- 27 Ebd., 556.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

66. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2020

AUFsätze - DISKUSSIONEN

- Arabatzis, Stavros* »Sei vernetzt! Mediatisiere! Sei in Relation!«. Über die verkürzten Medienmodelle der neuen Soziologie (276–294)2/2020
- Berger, Demian* Theodor W. Adornos Stefan-George-Rezeption. Eine dialektische Literaturbetrachtung (212–232)2/2020
- Bies, Michael* Archäologie des Arbeiter- und Bastlerstaats. Marc Schweskas Roman »Zur letzten Instanz« (2011) (406–420)3/2020
- Blum, Daniela; Gunreben, Marie* »Erzähl, Chronist!«. Michael Köhlmeiers »Der Mann, der Verlorenes wiederfindet« (2017) in der Tradition der Heiligenlegende (386–405)3/2020
- Clemens, Manuel* Wir können uns K. auch als einen glücklichen Menschen vorstellen. Agency in Kafkas Institutionenroman »Das Schloß« (61–83)1/2020
- Eichhorn, Kristin* Johannes R. Becher und die Weimarer Justiz. Der provozierte Skandal um den Roman »(CHCl=CH)₃As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg« (1926) (84–97)1/2020
- Heller, Anatol* »Eine heikle Aufgabe«. Zum Problem des Anfangs bei Edmund Husserl und Franz Kafka (165–182)2/2020
- Heller, Jakob Christoph* »Blloß elendes opus operatum«. Die spätaufklärerische Konstruktion katholischer Sinnlichkeit am Beispiel Johann Caspar Lavaters und seiner Kritiker (349–366)3/2020
- Hottner, Wolfgang* Im Bergwald. Walter Benjamins Polemik gegen Stefan George in der »Aufgabe des Übersetzers« (421–440)3/2020

<i>Irrlitz, Gerd</i> Zu Hegel nicht ohne Fichte (599–620)	4/2020
<i>Kaufmann, Ulrich</i> »Hier möchte ich leben und arbeiten können«. Louis Fürnbergers letzte Jahre in der DDR (113–131)	1/2020
<i>Keller, Claudia</i> »Dier« nervt. Ann Cotten liest Peter Handke (544–567) ..	4/2020
<i>Klaue, Magnus</i> Das Ende der Nuancen. Von der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule (585–598)	4/2020
<i>Lübcke, Sebastian</i> »In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt«. Kritisches und Unabgeholtenes in Adornos Konzeption der Kulturindustrie (233–257)	2/2020
<i>Mehring, Reinhard</i> »Vorgriff der Vollkommenheit«. Thomas Manns lite- rarischer Auftakt »Der Wille zum Glück« (48–60)	1/2020
<i>Morrien, Rita</i> Das Heilige, die Gewalt und die Liebe in der neuen Kul- tur des Sichtbaren. Fritz Langs/Thea Harbous »Metropolis« und Bertolt Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« (485–503)	4/2020
<i>Naguschewski, Dirk</i> Philatelie. Neukartierung eines wissenschaftlichen Feldes (132–138)	1/2020
<i>Ostermann, Eberhard</i> Zur ästhetischen Vergegenwärtigung von Land- schaft im Nature Writing. Zu Judith Schalanskys »Hafen von Greifswald« (325–348)	3/2020
<i>Petereit, Elisabeth</i> Angstapparate und Schreckensbilder. Boccaccios »Dekameron« in Fontanes »Effi Briest« (36–47)	1/2020
<i>Reisener, Marius</i> Phantom-Genre und Phantom-Gender. Geschlecht in Karl Morgensterns »Ueber das Wesen des Bildungsromans« (1819/20) (367–385)	3/2020
<i>Roehl, Max</i> Tragödie als Ich-Erzählung. Inszenierte Notwendigkeit in Max Frischs »Homo faber« (258–275)	2/2020
<i>Scherpe, Klaus R.</i> »Berührungsfurcht«. Soziale Imaginationen der Unter- klassigen in der Kanon-Literatur der Moderne (504–526)	4/2020
<i>Scherübl, Florian</i> Territorien, Welten, Erde. Deleuze' und Guattaris »Was ist Philosophie?« als Verabschiedung von Heideggers »Ursprung des Kunstwerks« (441–460)	3/2020
<i>Schnickmann, Alexander</i> Unter einem anderen Mond. Carlo Ginzburg und die Hermeneutik der Risse (19–35)	1/2020

<i>Shin, Jiyoung; Chraplak, Marc</i> Robert Menasses EU-Roman »Die Hauptstadt« (2017) als »Der Mann ohne Eigenschaften« 2.0 (98–112)	1/2020
<i>Struck, Christian</i> Meridiane und Tropen. Zur performativen Poetologie Paul Celans (568–584)	4/2020
<i>Voss, Dietmar</i> Am Sternenweiher. Magischer Glanz und innere Logik von Georg Trakls Dichtung (183–211)	2/2020
<i>Weidner, Daniel</i> Chronik und kollektive Autobiographie. Schreibweisen der Gegenwart bei Alexander Kluge, Rainald Goetz und Annie Ernaux (527–543)	4/2020
<i>Weiss, Yfaat</i> Zur Untermiete. Über Metaphern von Existenzenerfahrungen bei Hanna Krall (5–18)	1/2020
<i>Wolf, Benedikt</i> »wenn sie dieses buch lesen, bin ich schon lange tot.« Zur Neuausgabe von Ronald M. Schernikaus Hauptwerk »LEGENDE« (295–303)	2/2020

REZENSIONEN

<i>Almog, Yael</i> Bernd-Peter Lange: Georg Benjamin. Ein bürgerlicher Revolutionär im roten Wedding (150–153)	1/2020
<i>Banki, Luisa</i> Barry Murnane, Ritchie Robertson, Christoph Schmitt-Maaß, Stefanie Stockhorst (Hg.): Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens im 18. Jahrhundert (142–146)	1/2020
<i>Brockmann, Agnieszka</i> Dirk Kemper, Paweł Zajas, Natalia Bakshi (Hg.): Kulturtransfer und Verlagsarbeit. Suhrkamp und Osteuropa (625–629) . .	4/2020
<i>Clerici, Francesco Adriano</i> Caspar Battagay: Geschichte der Möglichkeit. Utopie, Diaspora und die »jüdische Frage« (312–316)	2/2020
<i>Dainat, Holger; Haideri, Arin</i> W. Daniel Wilson: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich (316–320)	2/2020
<i>Gronau, Magdalena</i> Clemens Özelt: Literatur im Jahrhundert der Physik. Geschichte und Funktion interaktiver Gattungen 1900–1975 (146–150) . .	1/2020
<i>Guerra, Gabriele</i> Demian Berger: Ästhetische Moderne im Widerspruch. Studien zur politischen Ästhetik Gustav Landauers und Walter Benjamins im Kontext der Neo-Mystik um 1900 (466–470)	3/2020

<i>Jäger, Lorenz</i> Thomas Rohkrämer: Martin Heidegger. Eine politische Biographie; Hans-Peter Kunisch: Todtnauberg. Die Geschichte von Paul Celan, Martin Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung (461–466)	3/2020
<i>Kemper, Dirk</i> Alexej Baskakov: »Ich bin kein Mitläufer ...«. Thomas Mann und die Sowjetunion (629–633)	4/2020
<i>Klawitter, Arne</i> Hans-Edwin Friedrich (Hg.): Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert (304–306)	2/2020
<i>Lübcke, Sebastian</i> Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud, Philipp Weber (Hg.): Hundert Jahre »transzendente Obdachlosigkeit«. Georg Lukács' »Theorie des Romans« neu gelesen (153–157)	1/2020
<i>Lübcke, Sebastian</i> Walter Fähnders: Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit (475–480)	3/2020
<i>Lübcke, Sebastian</i> Christine Magerski, David Roberts (Hg.): Kulturrebellen. Studien zur anarchistischen Moderne (306–312)	2/2020
<i>Paulsen, Adam</i> Kristin Gjesdal: Herder's Hermeneutics. History, Poetry, Enlightenment (139–142)	1/2020
<i>Picht, Barbara</i> Jürgen Heizmann, Bernhard Fetz, Paul Michael Lützel (Hg.): Hermann Broch und die Ökonomie (157–160)	1/2020
<i>Podewski, Madleen</i> Stephanie Gleißner, Mirela Husić, Nicola Kaminski, Volker Mergenthaler: Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur (621–625) ..	4/2020
<i>Robanus, Adrian</i> Wolfgang Hottner: Kristallisationen, Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert (470–475)	3/2020
<i>Stoessel, Marleen</i> Marc Sagnol: Tragik und Trauer. Walter Benjamin, Archäologie der Moderne (634–636)	4/2020
